أحمد عبد المعطى حجازى

الإنسان جميل يحب الجمال

سيظل الإنسان يسأل عن الجميل ، لأن الله خلق الإنسان على صورته ، فالإنسان جميل يحب الجمال .

والإنسان المبدع أكثر الناس سؤالا عن الجمال ، لأن الجمال هو غاية الإبداع . لكن الجمال مشكلة ، أو قل إن الجمال سؤال . ما هو الجميل ؟

الجميل فى الطبيعة قد لا يكون جميلا فى الفن ، والعكس صحيح ، فالفنان يستلهم فنه من القبح فى بعض الأحيان ، فإذا دخل القبيح مملكة الفن صار جميلا . كيف تتحقق هذه المعجزة ؟

وأنت قد ترى قبيحا ما قد يراه غيرك جميلا . والجمال عند المعاصرين غيره عند القدماء . فهل الجمال متغير ؟ لكن هناك صورا لم تفقد جمالها على مر العصور ، وربما ازداد جمالها بمر الزمن ، فبأى سحر كتب لها الخلود ؟

ما هو الفن إذن ؟ ما هو الإبداع ؟ هل الفن إلهام والإبداع موهبة يُصطفى لها أفراد بالذات ؟ أم الفن تربية ، والإبداع ملكة إنسانية متاحة لنا جميعا ؟

إذا كان الفن إلهاما وموهبة فما باله يتأثر بالوسط الثقافى الاجتماعى الذى يظهر فيه ؟ وإذا كان تربية وملكة إنسانية فلماذا تتألق هذه الملكة عند أناس وتنطفىء عند آخرين ؟ وما الذى يمنح بعض الأعمال قمة تبقى وتتجاوز الحدود والسدود ؟

تلك أسئلة يطرحها الفن علينا كل يوم ، كما طرحها من قبل على الفلاسفة والمبدعين ، وعلى الناس أجمعين ، بل هو يطرحها علينا اليوم بإلحاح أشد ،

فقد تغير الزمن ، وتغير الذوق ، وتغيرت حاجات الإنسان الذى لم يعد يجد نفسه فى كثير مما خلفه القدماء ، والذى انتقل من التفكير فيما حوله إلى التفكير فى نفسه ، بل هو يجعل التفكير فى نفسه شرطا لا يمكن بدونه أن يفكر فى غيره ، وهذا هو ما يميز الوعى الإنسانى فى العصر الحديث ، هذا الوعى الذى يبدأ بعبارة ديكارت المشهورة : « أنا أفكر . إذن ، أنا موجود » .

الوعى الإنسانى الحديث هو قبل كل شىء وعى الإنسان بنفسه ، وبشروط وجوده . والوعى المعاصر بالذات هو وعى العقل بنفسه ، وبشروط عمله ، وقوانين حركته ، وليست نظريات « ماركس » ، و« فرويد » ، و« فردينان دو سوسور » ، و« ليفى ستروس » إلا تحقيقا لهذا المبدأ ، وليست فنون الحداثة وآدابها إلا تأملات هذه الفنون والآداب فى الصفات والخصائص التى تميز بين كل فن وفن ، وبين كل شكل وآخر ، وهذا معنى من معانى التجريد .

الشاعر أو الكاتب أو الفنان المعاصر لا يعالج أفكارا مجردة فحسب ، بل هو يجرد الشكل أحيانا مما كان يحمله من موضوعات ، ويحوله إلى اختبارات يسائل فيها نفسه . كأن القصيدة تقف أمام مرآة ، وكأن الرواية ، أو اللوحة ، أو التمثال ، أو الموسيقى تقول لنفسها : لو غيرت هذه العبارة ! لو أضفت هذا اللون ! لو بدأت هنا ، وسكت هناك !

الحداثة بعبارة بسيطة مختصرة تنقلنا من فلسفة الفن إلى علم الجمال ، لأنها تخرجنا من الأفكار المسبقة ، والمحاكمات والتعميمات المنطقية ، والنزعات الاعتقادية ، إلى إقامة الجمال على أسس علمية .

ونحن لسنا فى عزلة عن هذا كله . بل إن تساؤلاتنا أكثر من تساؤلات غيرنا ، لسبب بسيط ، هو أننا أجّلنا أسئلة الأمس إلى اليوم ، فتراكمت علينا أسئلة اليومين .

لهذا يجد « مصطفى صفوان » من واجبه أن يراجع القضايا التى تجرى فى فلسفتنا السياسية مجرى البديهيات ، رغم ما فيها من أوهام كثيرة موروثة ، وما تروجه من تصورات تؤكد القهر ، وتبرر الظلم والتخلف والانسحاب . و« مصطفى صفوان » عالم مصرى من ألمع المشتغلين بالتحليل النفسى فى أوربا ، وهو بهذه المقالة يعود للكتابة فى مصر بعد انقطاع طويل

والسؤال الذى يواجهه « مصطفى صفوان » يواجهه « جابر عصفور » فى مقالته التى يكشف فيها عن القانون الذى يجعل علاقتنا بتراثنا القديم وجها آخر لعلاقتنا بالحضارة الغربية ، فالتقليد هو جوهر علاقتنا بالطرفين ، وكما نقلد ماضى أنفسنا نقلد حاضر الآخرين ، ونتعامل معه كأتباع طفيليين .

هذا سؤال يهمنا نحن أولا ، وهناك أسئلة نواجهها كما يواجهها العصر كله . وحولها تدور مقالة « مراد وهبة » التى يناقش فيها مفهومين مختلفين

للإبداع : هل الإبداع امتياز لنخبة مختارة ؟ أم انه ملكة إنسانية مشتركة ووجه من وجوه الذكاء ؟ و« مراد وهبة » ينحاز بوضوح للمفهوم الأخير ، ومن ثم يناقش علاقة الإبداع بالجنون فيميز بين مبدع سوىّ يؤثر ويغيّر ، ومبدع غير سوى وغير مؤثر .

وتتفق « ليلى عبد الوهاب » فى مقالتها حول إبداعية المرأة مع « مراد وهبة » ، فالإبداع ملكة إنسانية تتأثر بالظروف الاجتماعية إيجابا وسلبا ، ولهذا يؤثر القهر الاجتماعى المسلط على المرأة فى ملكاتها ، فيضطرها فى معظم الأحوال إلى التوقف والانسحاب ، وقد يدفع المرأة المبدعة إلى التنكر لجنسها فتتشبه بالرجل حتى تدخل فى زمرة المبدعين .

وفى هذا الرأى تتفق أيضا « جانيت وولف » مع المفكرين المصريين ، فهى فى كتابها « علم الجمال وعلم اجتماع الفن » ، الذى ترجم « فتحى أبو العينين » فصله الأول ، تؤكد الأصل الاجتماعى للإبداع .

أما الأسئلة المتصلة بخصوصية العمل الفنى وأبنيته فنجد مناقشات لها وإجابات عنها فى مقالة « صلاح قنصوه » ومقالة « أميرة مطر » ، وفى العرض الضافى الذى يقدمه « فؤاد كامل » لكتاب « فالتر كاوفمان » : « المأساة والفلسفة » .

هذا هو المحور الذى نقدمه لكم فى هذا العدد ، نثير به الأسئلة ، ونفتح الباب لمزيد من المناقشات .

الإبـداع والجنـون

فى لقاء مع العالم النفسى «هانس ايزيك» ، فى ١٤ أغسطس ١٩٨٩ فى معهد الأمراض العقلية الكائن فى إحدى ضواحى لندن بترتيب من المجلس البريطانى بالقاهرة ، دار حوار على مشروع « الإبداع والتعليم العام »[1] كنت قد تقدمت به إلى وزير التعليم الأسبق دكتور أحمد فتحى سرور فى ٧ / ١١ / ١٩٨٨ فوافق عليه فى ١٣ / ١١ / ١٩٨٨ . والمشروع ، فى جملته ، يدور على كيفية تدريب الطلاب على تذوق العملية الإبداعية ، فى مجال التعليم ، وعلى ممارستها بهدف تخريج جيل من المبدعين قادر على المساهمة فى تطوير المجتمع المصرى على التخصيص ، والمجتمع العالمى على الإطلاق . وعند هذه العبارة قاطعنى « ايزيك » ، قائلا : إنى أرفض هذا المشروع برمته لأسباب ثلاثة :

السبب الأول أن تكوين مواطنين مبدعين من شأنه أن يحيل المجتمع إلى فوضى .

والسبب الثانى أن الإبداع على علاقة حميمة مع الجنون .

والسبب الثالث وكان بمناسبة احتسائنا القهوة — أننا فى حاجة إلى الاغبياء لإعداد القهوة .

وأنا بدورى رفضت هذه القسمة الثنائية للبشر بين اغبياء واذكياء لأسباب ثلاثة .

السبب الأول مردود إلى جهل العلماء بطبيعة الذكاء ، إذ هم يتحدثون عن مظاهر الذكاء وليس عن الذكاء بذاته ، الأمر الذى يفضى إلى التشكك فى مفهوم الذكاء .

السبب الثانى أن تعريفات الذكاء ، أيا كانت ، يمكن أن تكون تعريفات للعقل . فمثلا يعرّف العالم الفرنسى « الفريد بينيه » الذكاء بأنه القدرة على التكيف من أجل تحقيق الغاية المطلوبة ، أو بأنه ملكة النقد الذاتى . ويعرف العالم الأمريكى « لويس ترمان » الذكاء بأنه

(١) مراد وهبه (المحرر) ، الإبداع والتعليم العام ، المركز القومى للبحوث التربوية والتنمية بالقاهرة ، ١٩٩١ .

القدرة على التفكير المجرد . بيد أن هذه التعريفات ، سواء « لبينيه » أو « لترمان » ، يمكن أن تكون تعريفات للعقل ولهذا ثمة سؤال لابد أن يثار : لماذا هذه القسمة الثنائية بين العقل والذكاء ؟ فإذا لم يكن لها مبرر فالاكتفاء بلفظ «العقل» هو المنطقى والمعقول .

وكان رد فعل « ايزيك » حاسما إذ قال :

إن الذكاء حقيقة علمية ، وهو مرتبط بالتذكير ، والتعليم هو تذكر . ولهذا كلما كان الذكاء مرتفعا كان التذكر كذلك .

وفى نهاية الحوار وعدنى «ايزيك» بإرسال بحث له عن هذه المسألة نشره فى مايو ١٩٨٣ فى مجلة Roeper Review وقد كان عنوان البحث « (جذور الإبداع . قدرة معرفية أم سمة شخصية) ؟ وصياغة العنوان توحى بأن ثمة رأيين :

رأى يذهب إلى أن الإبداع خاصية معرفية ، أى أنه جزء من الذكاء . وتأسيسا على ذلك فإن اختبارات الذكاء مقسمة إلى اختبارات للتفكير الاتفاقى وأخرى للتفكير الافتراقى . والتفكير الاتفاقى يعنى أن ثمة إجابة واحدة هى الصادقة ، وهو لهذا يعتمد على قوة الذاكرة . أما التفكير الافتراقى فيعنى أن ثمة إجابات متعددة وصادقة للسؤال الواحد . والمفارقة فى أمر العلاقة بين التفكير الاتفاقى والتفكير الافتراقى أن ارتفاع نسبة الذكاء ملازم للتفكير الاتفاقى ، وانخفاض هذه النسبة ملازم للتفكير الافتراقى ، وأعتقد أن هذه المفارقة غير مشروعة لأن معناها أن شدة الذكاء عقبة أمام الإبداع . وإذا كان ما يترتب على غير المشروع هو بالتالى غير مشروع ، فالذكاء إذن مفهوم غير مشروع ، أى غير علمى ، أى وهم .

وعندئذ يبقى الإبداع سمة الإنسان أيما كان ، وفى أى مجال ومن هنا يمكن تعريف الإنسان بأنه حيوان مبدع . وهذا التعريف للإنسان هو الذى دفعنى إلى صك مصطلح (Mass Crentivity) . أى الإبداع الجماهيرى ، وهو مصطلح يضاف إلى مصطلحات أخرى نشأت بفضل الثورة العلمية والتكنولوجية مثل : مجتمع جماهيرى وثقافة جماهيرية وإنتاج جماهيرى وإنسان جماهيرى (رجل الشارع)(٢)

أما الرأى الآخر، وهو الذى يتجاوز إليه « ازيك » فيذهب إلى أن الإبداع ليس من مكونات الذكاء ، وإنما هو من سمات الشخصية . ومعنى ذلك أن الإبداع ليس سمة معرفية . وكل ما قام به « ايزيك » هو البحث عن السند التجريبى الذى يرجع الفضل فى الكشف عنه إلى علماء النفس البريطانيين . وهذا السند التجريبى مردود ، فى أصله ، إلى الفرضية القائلة بأن ثمة علاقة عضوية بين العبقرية والجنون ، وعلى الأخص مرض الشيزوفرينيا (الفصام) وثمة أبحاث عن الوراثة دلّت على وجود مثل هذه العلاقة . فقد اكتشف «كارلسون» (١٩٦٨ — ١٩٧٠) و « جارفك وشادوك » (١٩٧٣) أن من بين اقارب المصابين بالشيزوفرينيا أفرادا مبدعين ويرى «ايزنك» أن مثل هذه النتائج تدعم الرأى القائل بوجود علاقة بين خصائص الشخصية والانماط السلوكية . وهذا بدوره يدعم الرأى القائل بأن الإبداع نتاج بعض خصائص الشخصية وليس نتاج متغيرات معرفية .

وفى هذا الإطار نشر «ايزيك» كتابا بعنوان : (استبيان ايزنك للشخصية) (١٩٧٥) استند فيه إلى

(٢) المرجع السابق ، ص ٥

الفرضية القائلة بأن ثمة تواصلا من السّواء إلى الذهان ، وأن ثمة علاقة بين الإبداع والجنون .

وفي تقريري أن هذه الفرضية هي صدى لماض بعيد ، فقد أرجع القدماء جميع ألوان السلوك الشاذ ، وسائر المظاهر العقلية الغريبة إلى تأثير قوى خفية تفوق القوى الطبيعية فلم يميزوا بين الحكيم والمجنون . فلفظ مانيا Mania في اللغة اليونانية القديمة يشير إلى حماسة المبدع وهياج المجنون . يقول « ارسطو » في كتاب (المشكلات) ، جـ ٣ : **(كثيرا ما كان مشاهير الرجال في الشعر والفنون مصابين بالجنون أو بالمرض السوداوي ، نافرين من مصاحبة الآخرين غير واثقين بهم . وقد شوهدت مثل هذه الصفات لدى سقراط وأفلاطون وغيرهم وعلى الأخص الشعراء)** . ومما دعا « ارسطو » إلى هذا القول نظرته إلى وظيفة الدماغ ، فكان يعتقد أن عضو الفكر هو القلب لا الدماغ ، وأن الدماغ لا يعدو أن يكون عنده وظيفة تبريد الحرارة الصادرة من القلب . وعندما يقصر الدماغ عن تأدية هذه الوظيفة يحدث الاحتقان وما يتبعه من هيجان وهذيان

وقد ظلت هذه النظرية الأرسطية تتردد أصداؤها في العصر الوسيط حتى العصر الحديث . ففي عام ١٨٥٩ نشر « مورو دى تور » كتابا بعنوان : (علم النفس المرضى وعلاقته بالفلسفة والتاريخ) ، جاء فيه أن ما ذهب إليه أرسطو حقيقة واقعية . فالعبقرية ذات منشأ مرض عصبى . يقول : « **إن العوامل العضوية الأكثر ملاءمة لنمو الملكات العقلية هى بعينها التى تولد الهذيان وقد يؤدى التكتل غير العادى للقوى الحيوية فى عضو ما إلى نتيجتين متساويتين من حيث احتمال** حدوثهما : **زيادة الطاقة في وظائف هذا العضو، وكذلك احتمال أكبر لإصابة هذه الوظائف بالاختلال والانحراف** ثم يستطرد قائلا : « **العبقرية ، أعلى وأسمى ما يعبر عن النشاط العقلي ، ليست إلا مرضا عصبيا** » . وكذلك الطبيب الإيطالي «لومبروزو» في كتابه (الإنسان العبقرى) يقرر أن : « **الصراع لا تقصر مظاهره على النوبات التشنجية بل كثيرا ما تتخذ هذه المظاهر شكل المعادلات النفسية كالإبداع العبقرى** » . وإمعانا في تدعيم نظريته أثبت وجود العبقرية لدى نزلاء مستشفى الأمراض العقلية ونشر بعض القصائد وبعض الصور .

بيد أن هذا الرأى في حاجة إلى مراجعة علمية وفلسفية ، أما المراجعة العلمية فنستند فيها إلى التفرقة الجوهرية بين نوعين من الإبداع : الإبداع المرضى والإبداع السوى . ومعيار التفرقة بين النوعين مردود إلى التأثير في الواقع أى تغييره فالإبداع السوى ، في جوهره ، ليس مجرد تكوين علاقات جديدة ، وإنما تكوينها بحيث تحدث تأثيرا في الواقع وذلك بتغييره . أما الإبداع المرضى فعاجز عن التغيير أو التأثير . وصاحب هذا المقال قد انشغل بقضية « الهذيان الديني» وكان يزمع أن تكون هذه القضية موضوعا لنيل درجة الماجستير في علم النفس المرضى فأمضى سنوات عدة في القراءة والاتصال بأصحاب الهذيان الديني . وكان في مقدمة هؤلاء نزيل بمستشفى الأمراض العقلية بالعباسية مصاب بـ « البارانويا » أى « جنون العظمة » ؛ فكان يعتقد أنه « إله الكون » مدللا على ذلك بإبداع علمى وفلسفى ، ولكنه كان عاجزا عن الفعل الإرادى الكامن في الإبداع السّوى لكى يباشر مهمته الإلهية ؛ فهو حبيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المستشفى ، وألوهيته الزائفة عاجزة عن إحداث التغيير المطلوب .

أما المراجعة الفلسفية فنستند فيها إلى العلاقة العضوية بين الإبداع ونشأة الحضارة الإنسانية . فمن المعروف ، أنثروبولوجيا ، أن الحضارة نشأت بفعل إبداع الإنسان للتكنيك الزراعى الذى كان من شأنه تغيير البيئة ، أى تحويلها من بيئة لم تكن زراعية إلى بيئة زراعية تدر كمية من الطعام تفيض عن حاجة الإنسان فيخزن الفائض ليواجه أزمة طعام إذا طرات . وقد حدثت أزمة طعام ، فى عصر الصيد ، بسبب اكتفاء الانسان بالخضوع للبيئة . ولكن عندما حدثت أزمة الطعام ، فى عصر الصيد ، بسبب ندرة الحيوانات لذبحها وعدم استئناسـها ، وهجـرتها مع تغير المناخ . راجع الإنسان مسألة خضوعه للبيئة من اجل مجاوزة أزمة الطعام ، فغيرّ علاقته بالبيئة ، بعد أن كانت علاقته بالبيئة أفقية أى علاقة تكييف البيئة لتلبية حاجاته المتنامية . وهذا التكييف لا يتحقق إلا بالإبداع . ومن هنا جاء تعريفى للإنسان بأنه حيوان مبدع . ومعنى هذا التعريف أن تعطل الإبداع ينطوى على تشويه لإنسانية الإنسان وقد تعطل الإبداع بفعل « المحرمات الثقافية» وما لازمها من مؤسسات اجتماعية وسياسية فأصبح الإبداع يعنى الخروج على المألوف ، وترادف الخروج على المألوف مع ما هو شاذ ومنحرف ومريض ، أى مع الجنون .

وتاريخ البشرية شاهد على ذلك . فقد اتهم « سقراط » بإفساد الشباب لأنه ينكر الآلهة ويدعو إلى آلهة جديدة ، وصدر حكم بإعدامه . واتهم « ابن رشد » بالكفر والزندقة لدعوته إلى إعمال العقل فى النص الدينى ، كما اتهم « جليليو » بنفس التهمة لخروجه على نظرية « بطليموس » المتسقة مع نسق « أرسطو » واتهم « لوثر » بالهرطقة لخروجه على المعتقد الكاثوليكى السائد .

والغاية من هذه الاتهامات تحذير الإنسان من الخروج على المألوف . والمألوف ؛ هنا هو المعتقد الراسخ أى « الدوجما dogma » ومنه الدوجما طيقية ، فيقال : إن فلانا دوجما طيقى ، أى يتوهم امتلاك الحقيقة المطلقة ويسعى إلى إخضاع الواقع لهذه الحقيقة بحيث يمتنع التغيير. وإذا كان الإبداع تغييرا للواقع فالدوجما طيقية إذن ضد الإبداع وإذا كانت الدوجما طيقية جماهيرية ، والإبداع على الضد من ذلك ، فى الواقع الراهن ، أصبح من الميسور للسلطة ، إذا كانت تستمد مشروعيتها من وضع قائم ، إثارة الجماهير ضد المبدعين بحكم تطلعهم إلى تغيير هذا الوضع القائم

والسؤال إذن :

هل يمكن أن يكون الإبداع هو الجماهيرى والدوجماطيقية هى البارزة بحيث يمتنع الربط بين الإبداع والجنون ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأسئلة المنسية في فلسفتنا السياسية

اظن القارىء قد فطن إلى السبب الذى دعانى إلى ترجمة « مقال فى العبودية المختارة » للكاتب الفرنسى « اتين دى لابويسيه * » وتقديمه ، وأعنى به تخلفنا العقلى الذى ندد به عن حق الدكتور فؤاد زكريا والذى يتجلى أوضح ما يتجلى فى فقر فلسفتنا السياسية - إن كانت لنا فلسفة - التى انحصرت فى بضع قضايا صارت تجرى مجرى البديهيات . فلم نعد حتى نحلم بمراجعة أنفسنا ومراجعتها رغم شبهها الجوهرى بتلك التى سادت فى الغرب إبان العصور الوسطى والتى لم يتوقف تعمقها هناك ونقدها حتى اليوم . مثال ذلك وقوفنا عند إبراز وحدة المجتمع المبنية على التاريخ واللغة والعقيدة مع إغفال انقساماته المبنية على استغلال الناس بعضهم بعضا إذا استطاعوا وعلى تضارب المنافع ؛ تشبيه هذه الوحدة بالجسم الذى راسه فى السماء (وما السماء عند اهل الكتاب إلا الكتاب) وقدماه على الأرض (ولا غرو فما القدمان إلا الكادحون عليها) ؛ والمسارعة -بعد الخلاص الفكرى من العبودية بنفى السيادة أو الربوبية عن كل إنسان - إلى الارتماء الفعلى فى أحضانها طلبا لحكام بشر لا يتم بدون بلاغ من الرأس إلى الأعضاء ؛ واقتصار الآراء فى معايير شرعيته وحدود سلطاته على تعريفات مثالية (كأن يكون عاقلا ، فاضلا ، يأخذ بالشورى) دون العمل على وضع نظم يستن بها فى محاسبته محاسبة ذات أثر .

هذا التخلف سوف يزداد يوما بعد يوم لأننا شعب يعانى قهرا لا مراء فى دوافعه الاقتصادية ، وأعنى بها

* لابويسيه رجل من رجال القانون ، وواحد من المفكرين الأنسانيين الذين ظهروا فى القرن السادس عشر ، وقد نشرت الترجمة العربية للمقال مع مقدمة وهوامش فى كتاب صدر عن مكتبة مدبولى .

استغلال الأقوى للأضعف ضمانا لرخائه ، ولكن لا مراء أيضا في كونه قهرا لا يتورع عن التلون بضراوة صليبية إذا ما شب نزاع (هل يحتاج القارىء إلى مثال ؟) ثم هو قهر لم يقف عند استنزاف الثروات شأن الاستعمار في العهود القديمة ، بل هو قد نسفت مدنيته الصناعية ونسقت سوقه العالمية كل المناخ الذى كانت الحضارات الأخرى ترى فيه نفسها والذى كان يسبغه عليها إنتاجها هى . الحرف التقليدية زالت ، والغذاء والشراب تقلّبا ، المسكن لم يعد كالمسكن ، حتى السمر لم يعد كالسمر ، بل العبادة نفسها – وقد احتوها التلفزيون والراديو والمكيوفونات – نخشى اليوم تحولها إلى ما صار يسمى بالدين الالكترونى . هذا القضاء على الاختلافات بين الحضارات وعلى سماتها المميزة من شأنه – وذلك أمر أدركه هيجل منذ أوائل القرن التاسع عشر – ألا يترك لأمة سبيلا إلى الشعور بوجودها إلا بالتأكيد المجرد لذاتيتها المستمدة من تاريخها ولغتها ثم أخيرا وليس آخرا من التكاليف والنواهى التى يمليها عليها دينها . ومنه التصاعد الذى لا مرد له لما يسمى بالعنصرية . ومنه أيضا النظرة إلى المستقبل باعتباره ماضيا سوف يتكرر ، كما نبه إليه الدكتور فؤاد زكريا ، أى قل بعبارة أصرح : ضياعه ضياعا مؤكدا ، فإن بقى مجال لحاضر عدا الإغراق فى تمجيد الماضى مداواة لجراحنا لم تر إلا تلقطا لأفكار راجت فى الغرب وروّج لها حتى صارت هى الأخرى تجرى مجرى البديهيات ، لا تكاد تحظى منا بأى نصيب من النقد الذى تلقاه فى الغرب نفسه . فنحن اليوم بين قسمين نقيضين :

قسم يسير نحو الماضى المنتظر حتى لتراه يخطط من أجل تكوين الجماعة التى سوف تعيد فتح العالمين ، كأننا لم نكن فى بلد انفرد بين بلاد العالم بأن صارت حدوده العسكرية لا تطابق حدوده السياسية ، وكان الغزو أوجب من التحرير وأسبق ! ثم هم إذ فاتهم السؤال عن معنى الدعوة إلى الطاعة المطلقة لأوامر الخالق إذا صارت ذريعة للإمارة على الخلق ، لم يتورعوا عن تكفير من خرج عن دائرتهم ، كأن التكفير من ولد على دين أبيه فرضى به ولم يرتد عن الانتساب إلى قومه ليس ادعاء على من هو أعلم بالأعمال والنيات وبما لها من ثواب أو عقاب . فأما علماؤنا فهم كذلك لا تفكير لهم إلا فى الحدود والنواهى ، والحسنات والمعاصى ، والحلال والحرام ، حتى ليذكرونا بالمسيحيين فى أول عهدهم منذ عشرين قرنا حين كان شاغلهم الشاغل هو أن يعرفوا إذا كان أكل اللحوم المقدمة قرابين إلى الأصنام حلالا أم حراما (واضيف بين قوسين أن الآراء اختلفت والدين واحد) وحتى ليساورنا الشك إذا كان مبتغاهم رضى الله أو إرضاء وساوسهم . فإذا كان هذا الكلام تجنيا أو كذبا فليقولوا لم تركوا هذه الأسئلة : هل استغرقت الأوامر والنواهى الإرادة الإلهية فلم يعد فيها لدى البشر من سر ؟ وإذن هل يضمن الإنسان بطاعتها – والنفس أمارة بالسوء – رضى الله ، أم هذا الرضى فضل منه لا تكفى فيه الأعمال ؟ هل كل رجاء الانسان – والنفس الإنسانية هى ، هى – البراءة يوم الحساب ، أو يتعداه إلى طلب الصفح والغفران ؟ أضف أن رسالة تختتم بها الرسالات ، كيف تُفهم فهما صادقا إذا هى فصلت عما سبقها من الرسلات ؟ لم ترك علماؤنا ترجمة التوراة والعهد الجديد – وبين دفتيهما دينان مُنزلان – ليد الآباء اليسوعيين وحدهم فأخرجوها ركيكة ، تُزيد النص فى بعض المواضع غموضا على غموض ، وإن لم تخل من بعض الطلاوة والأمان على روح السرد ؟ ثم ما ماتى الاختلاف بين نصوص حوت كلها رسالات

سماوية ، لا فى النواهى فقط بل فى النواهى والعقائد والروايات ؟ الاختلاف العصور ؟ أى عصور على التحديد وفيم يقوم الاختلاف ؟ الجذف وتحريف ؟ فى أى المواضع وبأى دليل ؟ إننى لا أغالى إذا قلت إن الأبحاث فى هذه الموضوعات تصدر فى الغرب وجامعاته بالعشرات كل أسبوع ، دون أن تساور مؤلفيها أقل خشية وجلهم قوم شبوا هم أنفسهم على النصوص التى يتوخون دراستها قراؤها الذين يرون فى هذه الدراسات سبيلا إلى فهمها فهما أصح وأعمق فجميعهم يدركون أن الدين يعلو على كل خطر ، لأن الإيمان بما هو قبول للرحمة وللنواهى نعمة يفيض بها الله على من يشاء ، فإن لم يؤمن البعض كفاهم انتسابه إلى ذات المجتمع الذى هم جزء منه ، يستعينون به على أمور الحياة والوطن كما يستعين بهم ، تاركين بعد ذلك أمره لربه ، دون حجر أو تكفير . وهنا يكمن فى المحل الأول سر وحدتهم - ومن ثم سر قوتهم - إذا دق ناقوس الخطر أو قرعت طبول الحرب . فلم خشية علمائنا التى تجعلهم يميليون إلى قصر الاجتهاد عليهم احتجاجا بأن النصوص أجل وأخطر من أن يتناولها إلا ذووا الاستعداد ؟ ولو أن ذلك تم لهم فلم يكن رأى إلا رأيهم وكان رأيهم وحده هو الحق ففيم يختلف عندئذ مجتمعهم عن أى مجمع كنسى[1]؟

ثم قسم يتحمس لحقوق الإنسان دون أن يتساءل ، ولو على سبيل الفرض ، إذا لم يكن الإلحاح على المطالبة بهذه الحقوق إنما يستر نسيان الإنسان لواجباته . فعلام التذكير بحقوقنا فى الا نُقتل ظلما أو نُعذب إذا كنا نذكر واجبنا ألا نقتل أو نعذب ؟ فإن قلت إن الأمر لا يتعلق بالعلاقات بين الأفراد بل بينهم وبين حكوماتهم ، فيقينى أن دول الغرب لم تكن لتبدى هذه الحمية فى التنديد بجرائم بعض الحكومات الأخرى نحو شعوبها لو أنها لم تسبق إلى نسيان أقل واجباتها الإنسانية فنكلت بمعظم شعوب الأرض ، فرادى وجماعات ، ولا أتحدث عن فحشها الذى بلغ إلى حد تجريم كفاح الشعوب المسلوبة حقوقها فنسبته إلى الإرهاب - هل يحتاج القارىء إلى مثال ؟ أما الديموقراطية فنرحب بها ترحيبا ربما كان صوابا لكنه يظل ترحيبا أعمى ما دمنا لا نتحقق مما قاله المؤرخ اليونانى توسيديدس منذ خمسة وعشرين قرنا من أن هذا النظام لا مجال له إلا فى البلاد الاستعمارية التى تكفل لها هيمنتها على غيرها رخاء يخفف من حدة الصراع الطبقى بداخلها . ولو تحققنا لسألنا :

إذا كانت الثورة لا تُصَدَّر فهل الديموقراطية المصدرة أنجح ؟ هذا دون الأسئلة المتعلقة بتعريفها : أتقوم فى تعدد الأحزاب ؟ فلماذا لو استأثر أحدها بالحكم ؟ فى البرلمانية ؟ فماذا لو تحول البرلمان إلى حلبة صراع لا يهدف أى طرف فيها إلا إلى فرض آرائه - وهو تحول تعانى منه البرلمانية حاضرا حتى فى البلاد الأوروبية ؟ وإذا كانت البرلمانية شيئا لا مفر منه منذ أن اتسعت رقعة الدولة من المدن الصغيرة إلى الأمم التى يبلغ تعدادها الملايين مما لا يجعل بدا من اللجوء إلى الانتخاب ، فما هى العلاقة الحقيقية بين الناخبين ومن يمثلهم ؟ وما معنى هذا التمثيل ؟ أيحل محلهم - إذا كان هذا هو المعنى - لتلاشيهم فيه أو لتلاشيه فيهم ؟ أينطق باسمهم ليقول مايرى أو مايرون ؟ وهل يتفق هذا التمثيل مع المساواة التى هى فى نظر البعض مطلب جوهرى من مطالب الديموقراطية - وهو ما يؤدى إلى اللجوء إلى الاستفتاء فى

---

(1) أشير هنا إلى أن فكرة أن البابا لا يخطىء فكرة اخترعتها الكنيسة لا توسيعا لسلطاته ، كما نظن ، بل حدا لها بحيث لا يحل للاحق إلغاء قرارات السابق ... مادام لا يخطىء !

كل المسائل الحيوية ، ويؤدى اقتصاديا إلى الشيوعية ـ أم أن المطلب ، كما يراه الليبراليون ، ليس المساواة التى يجب ألا تتعدى حدود المساواة أمام القانون ، بل الحرية :

بمعنى مجتمع تنمو فيه الفروق الطبيعية بين الناس نموا حرا ؟ أغلب الظن أننا نعد هذه الأسئلة لا طائل منها لأن الديموقراطية الحديثة تقوم على المساواة من حيث انه لكل فرد مهما علا ، صوت ، وعلى البرامج التى تقدمها الأحزاب إلى الشعب . وهنا نسمع الإشادة بالشعب وبإرادته التى هى مصدر السلطات دون التفات إلى تضارب الآراء فى الغرب نفسه بل تخبطها حول تعريف الشعب (أهو الأمة أو جزء منها وأى جزء) وفى تعريف إرادته (أهى فكرة من أفكار القانون العام أم قوة قائمة بذاتها ، مستقلة عما يُعلن عنها فى الانتخاب أو الاستفتاء أو ما إليهما) ، ولا إلى الآراء التى تربط تعريف أحد هذين الحدين بتعريف الحد الآخر ، كما فى قول هيجل بأن الشعب هو هذا الجزء من الأمة الذى لا يعرف ما يريد أو يعرف أحيانا ما لايريد ـ ولن أتطرق إلى الحديث عن القيادة التى لم يجد لها أحد مفهوما شافيا ، ولا عن علاقة الشعب بها ، التى دفعت البعض إلى حد القول بأن « الشعب » إن هو إلا اسم الجمع الذى يتوسل به القادة من كل مذهب إلى خلق المرآة التى يروق لهم تأمل مجدهم فيها . فالأهم من ذلك هو أننا فى كثير من الأحيان لا نكتفى بتلقط هذه الشعارات والإعجاب بها ، بل نحاول تبرير هذا الإعجاب لا بدرس تاريخها ، الذى ربما خفف من غلواء هذا الإعجاب ، بل بالتقريب بينها وبين التراث الإسلامى . كالتقريب بين الشورى والديموقراطية ، وهو مغالطة فجة لأن الشورى أسلوب فى الحكم بما هو وصاية بينما الديموقراطية أسلوب فى إقامة الحكم نفسه فالمقارنة بين الفكرتين دون اعتبار لعلاقة كل منهما بالدولة يفرغ المقارنة من كل معنى . أو كالتقريب الذى لم أعرف كيف أتجنبه فى طبعة سابقة لهذا الكتاب بين فكرتىْ المصلحة العامة والجماعة ، وهو أيضا مغالطة لأن المصلحة العامة فكرة يتمركز حولها كيان المجتمع المدنى كله وتفترض وجود المصالح الخاصة ، بينما الجماعة وحدة روحية ، ربما كان أول مدلول لها هو جماعة المصلين فى المسجد ، فإن أحالت إلى فكرة غيرها فإلى الإمامة . فإن صح ذلك جاز أن نسأل :

هل عرفنا خلال تراثنا الإسلامى كله شيئا يشبه من قريب أو بعيد . المجتمع المدنى ؟ ألم ننْس واو العطف فى كون الإسلام دينا ودنيا فأبينا احتواء الدنيا بالدين واقتضينا العيش للآخرة وحدها كأننا نموت غدا ، وذلك باعتقادنا أن الحدود يجوز بل يجب إسناد تطبيقها إلى سلطة دنيوية بدل تركه ليوم الحساب ، وهو ما ينفى علوها فوق جميع القوانين الوضعية وتميزها منها تميزا مطلقا ؟

إن المستقبل مجهول فلا أحد يدرى أهو لهذا القسم أو لذاك أو لما لا نعلم أما الحاضر فعجز أو بالأصح ردود أفعال تمليها سيطرة الغرب وسيطرة العلم المتزايدة على مصائر المجتمعات الانسانية ، لااستجماع للفكر الاستجماع الذى ننشط به لنغيرها بأنفسنا وهنا تحديدا تقع مسئولية المثقفين فى بلدنا وبنوع خاص مسئولية جامعتنا ، دينية أو « علمانية » ، أساتذة وطلابا . إن الذين ـ بين هؤلاء ـ تشرف اليوم حياتهم على غروبها يدينون بشروقها أكثر ما يدينون إلى فضل لجنة التأليف والترجمة والنشر التى لا أعلم أن أحدا وضع كتابا فى تاريخها وتاريخ مؤسسيها والقائمين بأمرها ، وفى مقدمتهم أحمد أمين ، أحد كبار المفكرين الذين عرفتهم مصر فى تاريخها الطويل . فلو أن هذا الكتاب أسهم ولو بأقل نصيب فى خلق مثل هذه اللجنة من جديد ، لكان فى ذلك جزاء يفوق كل رجاء .

ARCHIVE

صـــلاح قنصـــوه

الفن والشكل والحداثة

لماذا ننكر على العمل الفنى أن يكون مباشراً ؟ وما عسى أن تكون المباشرة ؟ أحسب أنها تعنى أن يفصح العمل الفنى عن هدف معين . ويتضمن هذا أمرين :

الأول : ليس للعمل الفنى أن يكون غلالة شفافة ، تبين عماً كان ينبغى له أن يستتر ويحجب .

والثانى : ليس للعمل الفنى أن يزاحم أنواعا أخرى من الفاعلية الإنسانية ، فى إنجاز هدفها ، أى أنه ينبغى الا يكون وسيلة لغاية صريحة محددة .

ولو تقدمنا خطوة فى فحص دلالة المباشرة التى نترخص فى استعمالها دون أن ننفق جهداً فى كشف ما تنطوى عليه ، لرأينا أنها تنبىء بأن التذوق الذى يفضى إلى المتعة ليس عملية « تعرف » إلى ما يحاكيه ، أو يمثله ، العمل الفنى . وأنه ليس استهلاكاً مباشراً للعمل ، كالذى يحدث فى استهلاك الطعام ، أو الجنس ، مما يراد له أن يحقق نفعا عاجلا ، أو بعد حين .

ولكن ، لماذا لا يكون للعمل الفنى هدف محدد معين كغيره من فاعليات ومجالات ممارسته ؟ ولماذا يفقد بعض قيمته أو متعته ، إذا أسفر عن هذا الهدف ؟

يضمر هذا التساؤل اعترافاً بأن للفن خصوصيته التى يفترق بها عن كل ضروب الفاعلية الإنسانية الأخرى وهنا تتشعب السُبل بين الباحثين فى علم الجمال ، عند تفسيرهم لتلك الخصوصية .

تتفق الفاعليات جميعاً فى غاية قصوى هى : السيطرة على الطبيعة ، وتطويعها لخدمة مطالب الإنسان . ولكنها تختلف فيما بينها فى غاياتها النوعية ، وأساليبها الخاصة فى تحقيقها . ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف ، إلا انها تشترك جميعا ، فيما عدا الفن ، فى التأثير المباشر فى الطبيعة أو العالم . فموضوعاتها المباشرة هى العالم ، كله أو بعضه ، وإن اختلفت الأدوات والأساليب والوسائل فى فهمه ، أو بحثه ، أو تغييره ، أو التعامل معه .

اما الفن فيمتاز عنها ، كلها ، بانه يمارس هذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل ، او واقع مغاير ، او عالم مواز لهذا العالم او الواقع او الطبيعة ، وهو العمل الفنى نفسه .

وتجتمع فى الفن اهداف سائر الفاعليات الإنسانية ، بدرجات متفاوتة ، ولكن فى مواجهة عالم مصنوع مخلوق هو العمل الفنى . فهو ، بإيجاز ، وجود آخر بديل يضاف إلى الوجود الفعلى ، وينافسه .

وربما كان ذلك مسوّغا لكثير من المناقشات والدراسات التى تختصم فيما بينها ، حول أهداف الفن التى تستعيرها من مجالات وفاعليات أخرى ، وتخص بإيثارها بعضها دون بعض .

ولا يحقق الفن تلك الأهداف جميعاً بذاته فى العالم الفعلى ، بل يثير الانفعالات التى تقترن بتلك الأهداف ، إما باعثا على تحقيقها ، وإما موهما بإنجازها ، أو محبطا الأمل فى بلوغها .

والغايات الرئيسية المشتركة ، هى قهر الفناء بالخلود ، والاضطراب والعماء بالنظام ، والطبيعة بالتسخير والتطويع ، والعزلة بالكلية والاندماج ، والغربة بالتضامن . وتفيض عن هذه الغايات أهداف وسيطة ، مثل الامتلاء والغزارة ؛ فقبل أن تنزلق الحياة من قبضتنا أو تراوغنا نحاول أن نستبقيها كشىء ملموس محسوس بين أيدينا ، كما يبدو فى تخليدنا لتجارب معينة . وكذلك الرغبة فى التوسع والامتداد ، واستشراف المستقبل ، واللهفة على الاستيفاء ، واستكمال ما ينقصنا أو يعوزنا ، وتجديد الرغبة فى الحياة ، واكتشاف رؤى جديدة تستوعب ماخفى أو استعصى على الفهم ، من كل جوانب العالم .

والعمل الفنى لا يؤدى نفعا مباشراً لأنه ليس أداة أو وسيلة تستهلك وتتلاشى فى تحقيق هدف مدرك بوعى وقصد . ونفعه هو ما يشعه من متعة خاصة به ، وليس من متعة منافع محددة ، يحيل إليها أو يشير إليها خارجه . فهو وجود مضاف إلى متلقيه ، يستدمجه بطريقة أو بأخرى ، لكى يستطيل ويمتدّ ، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخاصة ، مهما يبلغ تنوعها وتعددها .

ويقترن الفن بإثارة الانفعال ، لأن الانفعال هو التعبير الإنسانى ، عن حصيلة ما يبلغه الإنسان ، وهو المعادل الإنسانىّ المباشر لأية ممارسة والعلامة المميزة لعمقها أو قدرها . فهو النتيجة المعلنة للتجارب الإنسانية فى كل الأحوال .

فلابد للفن من أن يصوب نحو الانفعال ، لأنه تصويب إلى الهدف المنشود من خلال النتيجة السافرة للفعل الإنسانى ، التى لا نملك أن نحجبها .

غير أن هذا الانفعال الفنى ليس انفعالاً مطابقاً لما نعانيه فى الواقع ، وإلا ما أقبل الجمهور على مشاهدة التراجيديا ، أو أنزل الشرير عن المسرح ، وأوسعه ضرباً . فهو إذن ليس الانفعال الكيفى الواقعى ، بل الانفعال ، بعد تصفيته شكلياً ، أى بدخوله فى نسب وعلاقات ، يحددها العمل الفنى بوصفه تكوينا قائماً على الاختيار ، والاختزال ، أو التركيز ، وفقاً لرؤية الفنان الخاصة . وهذا التكوين الجديد يسيطر عليه الفنان ، ويشاركه المتذوق فى متعة السيطرة عليه ، لإدراكه أنه ليس الواقع الذى يخصه شخصياً ، فى عالم خارجى ينسحق فيه ، ويذعن له ، ويضغط عليه كشىء من بين

أشيائه ، أو موضوع من بين موضوعاته . فهنالك يتحرر المتلقى من إهاب الانسان ـ الموضوع ، ليدلف إلى رحاب الانسان ـ الذات ، أو الوجود الخاص الذى يملك نفسه ، ويسيطر على عالمه . ويحفز هذا الوجود الجديد ، أى العمل الفنى ، المتلقى لأن يحياه ثانية ، ويسقط عليه بحرية ، انفعالاته الخاصة التى لا تجد لها منفذاً فى حياته الضيّقة ، وتؤكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكيله للعالم ، تلك القدرة التى يستعيرها من المبدع نفسه ، وكذلك مساهمته المطلوبة والمدعو إليها فى شئون العالم ، وتدريب قواه على المواجهة الفعلية لعالمه الخاص . كما يحس المتلقى أنه يرتاد المجهول للاستكشاف والسياحة ، بحيث يعظم عالمه ويخصب . ولأن العمل الفنى وجود مغاير بديل ، فإنه يجتذب المتذوق ، ليغمر نفسه فيه ، بعيداً عن العالم الذى كاد يجتاحه ، ويرغمه على التجانس معه . وهذا الوجود الجديد خامه طيّعة فرض عليها الفنان نظاماً جديداً .

ولا يعدو أن يكون هذا النظام هو ما درجنا على تسميته بالشكل .

ويبدو أن الإلحاح عليه أمر تكتنفه الريب والظنون لأن العناية به فى نظر البعض ، تكشف عن جرم لا يغتفر فى حق ما يسمى بالمضمون .

ونحن لا نقصد بالشكل ما نعرفه بالتكنيك . مثل القول بأن تكنيك الشعر يقدم على اللفظ والوزن والقافية ، فهو يميز فحسب بين نوع فنى وآخر بوجه عام . كما أنه ليس الأسلوب الذى يمتاز به فنان عن غيره فى نطاق فن بعينه . بل نعنى به ما يميز عملاً فنياً معيّنا داخل النوع نفسه ، أى هو ما يميز العمل الفنى من حيث هو كذلك .

وأكبر الظن أن معظم مشكلات العلاقة بين الشكل والمضمون قد نشأت من خارج الفن .

ففى الاستخدام المتداول للغة ، الذى رسخه المنطق التقليدى ، يعامل الشكل كلفظة نسبية ، لاتفهم إلا بنسبتها إلى غيرها ، مثل ولد ووالد ، فلا يفهم الشكل إلا إذا نسب إلى مضمون .

ولقد ابتدر « أرسطو » فى الفلسفة هذا التقليد بالمقابلة بين الصورة والمادة ، وجاء « هيجل » ليعتمد بخاتمه الصارم العلاقة بين الشكل والمضمون ، وخاصة فى الفن . وجاراه الماركسيون من بعده ، وشاركهم فى ذلك الكثيرون ، حتى أصبح ثنائى الشكل والمضمون أمراً مقرراً ، بحيث لا يبقى سوى النظر فى العلاقة بينهما ، أو الفصل فى أولوية أحدهما على الآخر .

وثمة مستويات للتعامل مع هذا الثنائى الذائع الصيت :

الأول : مستوى البحث فى علم الجمال . ومن الطريف أن الكثير مما قيل فى علم الجمال وصفا أو تمييزاً للشكل أو المضمون ، يمكن أن ننقله من طرف إلى آخر ، دون أن نلحظ تحولاً لافتاً فى الدلالة . بل إن هيجل يقول : « ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون ، وليس الشكل سوى تحول المضمون إلى شكل » ! ويصادفنا الكثير من هذا التلازم أو التناوب فى الكتابات الجمالية والنقدية . حتى إذا ما أعياهم البحث فى كل منهما ، يختتمون أقوالهم بتقرير حازم ، بأنهما لا ينفصلان . ولعل عبارة « اليوت » الشهيرة توجز ذلك فى قوله : « يصح دوماً القول بأن الشكل والمضمون هو الشىء نفسه ، مثلما يصح القول بأنهما مختلفان » !

والمستوى الثانى : هو ما اعتدنا تداوله فى أحاديثنا الجارية مما يجعل من المضمون الفكرة الرئيسية ،

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

أو الموقف الفلسفي أو الاجتماعي أو السياسي للفنان . وهو ما يمكن صوغه في تقرير موجز بسيط ، أو عبارة قصيرة ، أو أحياناً في كلمة واحدة تحدد قصد الفنان أو مغزى رسالته . وهذا من شأنه أن ينقلنا على الفور إلى مجال آخر للتداول خارج الفن ، بما يتضمن من مفاهيم ، أو معايير للتصنيف ، أو التقويم ، تختلف بطبيعة الحال عن مفاهيم الفن ومعاييره ، بوصفه خطاباً نوعيا ، يفترق عن سائر ضروب الخطاب . والتسليم بتلك الدلالة يعني أن للعمل الفني غلافاً ، أو غشاء أو وعاء ، هو الشكل الذي يمتلىء بمضمون أو محتوى . فإذا ما نزعنا القشرة ، أوالغلاف الخارجي ، لما وجدنا حيالنا ، بحسب تلك الدلالة الشائعة للمضمون ، سوى الرأي أو الموقف الذي يتبناه الفنان ، بوصفه إنسانا ، أو مواطنا ، أو مثقفا . ويعني هذا في نهاية الأمر أن الإبداع الفني ليس سوى عملية تغليف ، وتعبئة ، وتعليب ، لنتاج يتسلمه الفنان من مجالات إنتاج أخرى ، قد تكون ميتافيزيقية ، أو سياسية ، أو أخلاقية ، أو اجتماعية ، أو اقتصادية ... الخ وذلك لأن مصطلح « محتوى » أو « مضمون إنما يعني الداخل الملء الغزير المادة ، الذي ، إذا ما قارناه بالشكل ، هو العبّوه المحتواة بينما الشكل هو الكيس الذي يحتويها . فكيف يستقيم لغوياً ومنطقياً أن نعد المضمون مجرد فكرة ، أو موقف ، يمكن أن يتباين المتلقون ويتفاوتون في التقاطها ، أو استخلاصها من العمل الفني بأسره .

وربما كانت تلك الدلالة الفقيرة ، لما يسمى بالمضمون بعض ما تخلف لنا من الميراث الهيجلي الذي أصبحت مفاهيمه أقانيم مقدسة ، يحظر المساس بها . فالفن عنده هو التجسيد الحسي للفكرة . والفكرة هي المضمون . غير أننا نغفل دلالة الفكرة في فلسفة هيجل التي يجعلها ، كفيلسوف مثالي ، المركب أو التأليف في كل مثلث جدلي ، وهي أيضاً فكرة العينية ، والصيرورة ، ومركب الوجود والماهية ... الخ وعندما قلب « ماركس » فلسفة « هيجل » ، أو أعاد وضعه على قدميه ثانية كما يقول ، نسي أن يقلب تصوره للفن . فجعل للمضمون هو الموقف الذي يتخذه الفنان من مجتمعه ، أو إيديولوجيته ، أي وعي الفنان الموضوعي أو الزائف بعلاقات الإنتاج المادية في عصره ، وموقفه منها على صعيد البنية العليا . فبدلاً من سبق الوجود المادي للوعي وأولويته ، يظل الوضع كما كان عليه لدى الفكر المثالي . فالشكل ، وهو الأقل أهمية عنده ، هو التجسيد المادي ، ويبقى المضمون ، وهو الأهم ، هو الفكرة ، ولكن دون دلالتها الهيجلية المترعة .

ولاريب أن التصنيف إلى شكل ومضمون ، فيما يواجهنا في كثير من أمور حياتنا ، أمر مشروع ، عندما نفرق بين الهيئة الظاهرة للموضوع ، وما ينطوي في جوفه من تفاصيل ، أو بين الصيغة الموجزة ، وما يشير إليه من وقائع مسهبة ، وبين المظهر والمخبر ... الخ غير أن هذا التصنيف الشائع ، المألوف ، يفقد مشروعيته في مجالات أخرى ، بحيث يتمّ استخدامه على نوع من الكسل ، الذي يتكىء على أدوات مبذولة ومستعارة من مجالات أخرى ، أو قصور عن التمييز والتقاط الخصوصية ، وتغدو الأمور جميعا سواء ، وتصبح المفاهيم أغطية سابغة تختفي تحتها الفروق وأوجه الخلاف .

ولا يعني الإعراض عما يسمى بمضمون العمل الفني استبعاداً لفكر الفنان ، وموقفه الفلسفي والاجتماعي من العمل الفني ، سواء أدرجه في عمله بوعي أو دون وعي . فما نعنيه ببساطة أن ذلك لا يشكل مضمونا للعمل الفني . بل إن العمل الفني ليس له مضمون ، أي أننا

لا نستطيع أن نفصل فيه بين غلاف خارجي وعبوّة داخلية ، مثلما لا يمكننا ان نعثر في الوردة على مضمونها إذا مانزعنا أوراقها واحدة إثر أخرى لأنه لن يبقى بين انا ملنا شيء منها ،وجرّب مثل ذلك في أوراق البصل او الكرنب ، وستبلغ النتيجة نفسها .

فينبغي للمفهوم أو المصطلح ، لكي يجدر ويجدى ، أن يكون قادراً على التمييز بين شيء وآخر ، وأن يتيح لنا معرفة لم تكن ميسورة قبل استخدامه ، أي ينبغي أن يحدث استخدامه ، أو عدم استخدامه ، فرقا بينا في الفهم والتعرف ، وإلا يكون مجرد بديل لمصطلحات او مفاهيم سابقة ، تؤدى وظيفته رغم غيبته . وقد يكون مانعنيه بمضمون العمل الفنى هو ذلك الطراز من المفاهيم الذى يكون عدمه أفضل كثيراً من وجوده المتطفل ، لأن جدارته الوحيدة منقولة من مجالات أخرى مثل : الفلسفة ، والسياسة ، والقانون .

أما الشكل فهو الصيغة الإنسانية التى تبرز فاعلية الإنسان فى كل مجالات ممارسته ، على الأرض المحايدة للسديم الطبيعى المختلط والمتجانس . وهو الذى ينقل أيضا الخبرة الإنسانية في مختلف مجالاتها ، من المستوى الكيفى الذى تتباين فيه صنوف الاستجابات الفردية ، وتتفاوت ردود الأفعال داخل خضم كثيف من الأمواج المتلاطمة ، ينقلها إلى المستوى الذى تتحدد فيه العلامات والإشارات في أنساق ونظم ونماذج وقواعد . ولهذه الأنساق التى تسيج الفاعليات وتنتزعها من أمشاجها ، لغتها الخاصة ، وشفرتها ، ودلالاتها .

وتتراتب الفاعليات الإنسانية وتتفاضل ، وفقاً لانتقالها من المستوى الكيفى ، أى الحسى المباشر ، والاستجابة الضرورية إلى المستوى النظامى أى الشكلى .

فالأسلوب الإنسانى ، أى الثقافى ، فى التعامل مع الشئون الفيزيائية والبيولوجية ، هو أسلوب التباعد ، وإخفاء الأصل . فالحب مثلا يمتد بأصوله إلى الجنس عند الحيوان ، غير ان الإنسان خلال عصور متعاقبة يحاول أن يحجب تلك النواة الأصلية ، باردية صفيقة تبدأ قبلها بالغلالات الرقيقة التى لا تكاد تخفى أصله ، على نحو ما يفشو فى « ألف ليلة وليلة » . ومايزال الإنسان يخلع عليه المعاطف الإنسانية حتى يبلغ أحيانا نقيضاً للجنس ، فيغدو حبا روحيا ، وتضحية نبيلة .. وهكذا فى كل شئون الحياة ، مثلما هو فى شئون الأسرة ، والاقتصاد والسياسة ، والعمارة والحرب .. وقد ألف الإنسان أن يتعامل مع غيره بشراً وأشياء ونظما ، عن طريق أشكال أو أنساق للتواصل ، لكل منها إطاره الذى يضم علامات تنعقد بينها العلاقات .

فالشكل يحرر الأشياء والأفعال من التشتت والتخبط والابتذال . وهو أكثر الطرق لنقل الخبرة والتواصل بين البشر يسراً وسهولة ، كما أنه أكثر قنوات إنفاق الجهد والطاقة اقتصاداً واختزالاً .

وهو يمثل المسافة أو الانفعال بين العالم الغفل الخارجى ، وعالم الإنسان الذى يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، بمقتضى هذه الأشكال ، التى يفرضها عليه .

وإذا تأملنا تاريخ العلم الفيزيائى لوجدناه مصداقاً لافتراضنا . فلقد كان رجل العلم القديم يعتقد أنه يعكس مباشرة ما يحدث فى الطبيعة . أما الآن فيدرك أنه يجعل مسافة بينه وبين الطبيعة ، وهى ما يسميها « ماكس بلانك » : « الصورة الفيزيائية للعالم » وهى فى نظره لا تمثل واقعاً فعليا ، ولكنها عون لرجل العلم ، لكى يفهم العالم من خلال شبكة معقدة من المفاهيم والنظريات

وتقبل التعديل والتجاوز إلى غيرها . وهى صورة كمية ، أو بالاحرى رياضية ، فى مقابل العالم الكيفى ، أى عالم الحس ، الذى يريد رجل العلم فهمه والتنبؤ بمساره . فهى ، بعبارة أخرى ، شكل للعالم يفرض النظام والاطراد عليه .

وعلى أية حال ، فالإنسان يواجه دائماً أشكالاً قد أصاب الكثير منها التصلب والجمود . والعمل الفنى كوجود مغاير لا يقنع بهذه الأشكال ، ويسعى إلى استعادة ملكيته للعالم الأصلى . ولكنه عندما يشرع فى ذلك يصنع ماتصنعه الثقافة ، بمعنى العالم الإنسانى ، مع العالم الطبيعى ، أى يفرض النظام فى المادة الخام ولذلك يقدم شكلا بديلاً .

والعمل الفنى من حيث هو شكل ، يفجر الجمود والثبات والضرورة فى الأشكال الراسخة ، ويفتت عناصرها أو يذروها ليستخلص منها مادتها الأولى ، ريثما يعيد تأليفها فى تكوين جديد يخلصها من التفاصيل والتشتت ، ويفرض عليها ضرورة جديدة خاصة . فكأنه يحول الضرورات القائمة إلى ممكنات ، ثم يختار من الممكنات ما يشكل منه ضرورة جديدة ، هى عمله الفنى الذى يحمل منطقه الخاص فى الرؤية ، والتكوين والعلاقات بين وحداته . ويبدو الفنان وقد اتخذ موقعه بين تجريدين أو ضرورتين : تجريد أول يواجهه فى عالمه المحبوك والمسبوك فى نظم ومؤسسات ، ثم تجريد ثان يضع فيه الفنان معايير جديدة أو يرتضى معايير وضعها فنانون سابقون ، ليعيد تجسيد عالمه فى أعمال فنية ، تكتسب نضارة جديدة ، وكأنه يعيد تعريف الواقع ، بل ويعيد اكتشاف العالم ، ويقربه من تناولنا ، ويضيفه إلى حوزتنا .

وأغلب الظن أن الفن الردىء ، هو الفن الذى يقترب من حالة الأشياء الكيفية ، أو الذى يستسلم للأشكال المتصلبة للأشياء كما تفرضها ثقافته المهيمنة .

فإذا كان الشكل كذلك ، فأين ياترى نعثر على المضمون ؟

لابد أن ينتمى ما نقصده بالمضمون ، كما يتداوله نوع من النقد الشائع ، إلى السياق الثقافى ، والسياسى ، والاقتصادى ، الذى يحيا فى نطاقه الفنان .

وربما تجلو لنا المقارنة بين العلم والفن الفصل إلى ما نسعى إلى طرحه فى قضية المضمون . ففى العلم ، ينبغى علينا أن نفرق بين السياق الثقافى الذى يحفز إلى تقدم العلم أو تخلفه بما ينطوى عليه من مؤسسات ونظم ، وأفكار سائدة ، وبين العلم كنشاط مستقل له منهجه الخاص فى إنتاج المعرفة فى مرحلة معينة من مراحل تطوره . فالعلم يستمد مبررات وجوده وتطوره من نظم ثقافية معينة ، إلا أنه ما يلبث أن يتخطاها بماله من فاعلية نوعية خاصة لا تتكافأ مع العوامل الباعثة على قيامه واستقلاله ولا يتطابق معها . فهو يتزود منها ريثما ينطلق إلى غايته متخذاً مساره الخاص . فهكذا أيضا تجرى الأمور فى الفن ، فيكون موقف الفنان الأيديولوجى من سياقه الثقافى حافزاً ، وحاملاً للعمل الفنى ، ولكن لا يدخل عنصراً فنياً فى سبيكة الفن ، أو أحد مكوناته أو خاصته . ولا مفر لكل فنان أن يكون له هذا الحافز وذلك العامل ، من حيث هو إنسان . ولكن هذا أوذاك لا يناقش إلا فى مجال تداولى آخر ، مثل الفلسفة ، أو السياسة ، أو الأخلاق ، أوغيرها ، ووفقاً لمعايير كل منها . أى أن هذا الحافز أوذلك العامل السياقى الثقافى ليس مضمون العمل الفنى ، أى مايملأ إطاره من فن له

خصوصيته واستقلاله عن غيره من المجالات والفاعليات . ولأن ذلك الموقف الفكرى مبثوث فى كل ما يواجهه الإنسان ، فى سائر شئون حياته ، ويعرض لها جميعاً دون تخصيص . ويستدل على هذا الموقف الخاص بالفنان بوصفه إنسانا بمعونة قواعد استدلال خاصة ، يختلف إجراؤها عن عملية التذوق الفنى لأنها تستخدم شفرة خطاب مباين للخطاب الفنى .

فالفنان يقدم عملا فنياً إلى المتذوق ، فى نطاق سياق ثقافى معيّن مثقل بالمواقف المتعددة ، ويلتقط المتذوق أو الناقد موقف الفنان من خلال السياق المشترك بينهما ، وليس من خلال العمل الفنى بعناصره المباشرة . ففى التذوق الفنى يوجه المتلقى حاسيته نحو العمل الفنى مباشرة ، دون وساطة أو قواعد ، على حين يتوجه بقدراته الفكرية المثقفة إلى السياق ، ليتخذ منه وصفه وتفسيره وتقييمه لذلك الموقف الذى يكتشفه . بعبارة موجزة ، لايتم تحديد ذلك الموقف الذى يسمى خطأ بالمضمون ، إلا عبر إنتاج المتلقى نفسه ، أى أنها مسألة تخص إبداع وعى المتلقى ، وليس الإبداع الفنى .

أما الأعمال التى مازلنا نتذوقها ، وتنتسب إلى سياقات بعيدة فى المكان والزمان ، فإن المتلقى ، دون وعى فى أغلب الأحيان ، ينقل قدراته على استعادة موقف الفنان من السياق ، عن طريق عملية من عمليات التمثل والاسترجاع ، لذلك السياق أوذاك على تفاوت فى تلك القدرات العقلية بطبيعة الحال .

ولعلنا نوفق فى إعطاء ماللقيصر لقيصر وماللّه لله إذا ما أسمينا الشكل الفنى العمل الفنى ، وأطلقنا على ما يدعى بالمضمون « منحى » الفنان لئلا يكون « زائدة » استطيقية ونقدية ، تشغلنا بالتهابها فى كثير من الدراسات العقيمة .

ولقد أوضحت حركات الحداثة بتياراتها ، فى ضوء باهر ، الكثير من مسائل الفن ، التى كان الجماليون والنقاد يتنازعون حولها . وكان أبرز ما أبانت عنه هو قضية « الشكل » .

والحداثة ، بطبيعة الحال ، لا تمثل تياراً أو حركة بعينها ، بقدر ماهى مناخ عام ، يمكن أن نتعرف فيه على ثلاثة أمور :

الأول : أن إبداعاتها تكشف عن موقف صريح واع من الفن . وهو ما يمكن أن نطلق عليه ماوراء الفن ، إن أبيح هذا التعبير ، أو هو نقد الفن بالمعنى الكانطى للنقد ، أى نقد الفن بالفن ، وبيان إمكانياته وحدوده ، فهو الفن الذى يجعل موضوعه الفن نفسه .

والثانى : هو ما يسمى بالفن المضاد ، وهو ما يظهر بجلاء فى اللامسرح أو اللارواية ... الخ كما يتغلغل تحت عناوين متعددة فى سائر الفنون ، متمرداً على الأشكال المألوفة .

والثالث : عودة الفن إلى أصوله البدائية وجذوره وينابيعه الأولى .

فأما نقد الفن ، أو ماوراء الفن ، فهو إعادة نظر فيما استقر ورسخ ، لطول التكرار والممارسة ، دون أن يخضع للتساؤل والمراجعة ، مثلماً حدث فى ماوراء الاجتماع والاقتصاد عند ماركس ، وماوراء علم النفس لفرويد ، وماوراء اللغة عند سوسير ، وماوراء الأخلاق عند نيتشه ، وماوراء العلم عند بلانك ، وهايزنبرج ، وأينشتين ، وماوراء الرياضيات فى الهندسات اللاإقليدية عند لوباخفسكى وريمان ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويشير النقد فى كل هذه المجالات إلى رفض الأسس القديمة وتجلية الأسس الحقيقية ، لكل منها ، بعد أن تراكم عليها سوء الفهم بعد طول ألفة لممارسات وتفسيرات حرفت الانتباه عن حقيقتها .

وأول نقد للفن هو أن ليس محاكاة أو تمثيلا للواقع ، ولايعنى هذا انه موقف جديد من الفن ، بل إعلان وتصريح بما لم يعلن أو يصرح به من قبل وكان مستخفياً . فليست هذه مبادرة إلى غاية جديدة مختلفة للفن بقدر ما كان النقد إعادة اكتشاف لغايته والإلحاح على إبرازها .

فقد كان الفنانون قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير الإيهام أو الإيحاء بعالم واقعى ، بحيث تكون تقنياتهم وأساليبهم فى نطاق معالجة الخامات الأصلية أو المفردات الفنية الخاصة بكل نوع ، محض وسيلة لإحداث هذا الوهم . ومن ثم كان عليهم دائما أن يخفوا وسائطهم الفنية ، كما يخفى الحاوى أسرار حيله وألعابه ، بجذب انتباه جمهوره ، بعيداً عما تصنعه يداه فى سرعة خاطفة ، بأدوات حرفته .

أما الحداثيون فعلى النقيض من ذلك ، يجذبون انتباه الجمهور إلى وسائلهم الفنية . وبدلاً من استدراج انتباههم إلى الواقع الخارجى ، يحاولونه إلى الاهتمام بما يقدمونه من شكل جديد . وبهذا يعيدون الاعتبار إلى الفن بوصفه وجوداً مغايراً ، وواقعا بديلاً موازيا ، لا يحقق أهدافه الإنسانية إلا من حيث هو كذلك ، وليس كإشارة أو إحالة إلى الواقع القائم أو العالم الأصلى .

وقد أوغل الحداثيون فى ذلك ، لأن الحداثة فى الغرب كانت ناتجا موازياً لنزعات التخصص وتقسيم العمل ، هذا إلى جانب كونها ناتجا أصيلاً لمتغيرات عميقة تراكمت فى بدايات القرن . فقد كان العلم قبل تخصصه فى أحضان الفلسفة ، وكانت الفلسفة فى ظلال الدين ، وكان الدين قرينا لنظم السلطة والرقابة والوصاية القديمة .. وحان أخيراً إعلان خصوصية الفن ، واستقلال الفنان .

ولأن قضيتهم هى الفن نفسه ، وما ينبغى له من خصوصية واعتباره فى مقابل التصور القديم ، الذى جعل من الفن إحدى الوسائل فى تحقيق هدف أو آخر من أهداف المجالات الإنسانية الأخرى ، كان من المتوقع أن يندفعوا إلى المغالاة والتطرف أحياناً فى تثوير إمكانيات خاماتهم ، وإرهاف رسائلهم الفنية حتى لا تفقد قدرتها على الخلق ، وتغيير نمط التذوق السائد الذى لا يستسيغ أعمالهم . فمن يعد إنساناً بسيطاً أو متذوقاً عاديا لا يستمتع بفنهم ، إنما هو مخلوق قد تقولب تذوقه فى إسار المعايير التى فرضتها أعمال فنية سابقة . وكان لابد من تحطيم تلك القوالب ، للمساهمة فى خلق أنماط جديدة مختلفة للتذوق .

ARCHIVE

وكان لابد من الإمعان فى لفت النظر إلى أن مايواجه المتلقى هو وجود جديد ، وكل وجود هو منظومة من العلاقات لها دلالاتها فى نطاق التكوين الكلى كنسق خاص وجديد ومغاير لما هو موجود . ولأن الموضوعات الخارجية ليس لها شكل مسبق ومطلق ، ومحدد سلفاً ، فبالتالى يمكن أن يتخذ أية هيئة بقدر تعدد زوايا الرؤية ، وطرق التفسير عند الفنان ، وبقدر عدد عيون المشاهدين وأسماع المستمعين ، وعقول المفسرين الذين يستقبلون تلك الإشارات أو العلاقات . ولهذا كانت الحداثة رفضا لدور الفن كعاكس ، أو مسجل ، أو مترجم لنظام خالد ثابت مطلق . ومن ثم كانت إنكاراً للإيهام المزدوج ؛ الإيهام بثبات النظام فى العالم ، والإيهام بوظيفة أزلية

للفن . فالفن فاعلية تحويل أو تشكيل ، وليس تقنية تسجيل .

ولا ريب أن ما نشاهده ، أو نقراه ، من أعمال الحداثيين ، قد يصدمنا فيما تعرضه أشكالها الجديدة من غرابة وانحراف عن المألوف . إلا أن ذلك يعنى أن مانواجهه فى الواقع هو أشكال تجريدية أيضا ، ولكنها ظفرت بالألفة والاعتياد ، لطول تعرضنا لها واستمراره ، ولهذا يخامرنا الشعور بالقطيعة والغربة ، عندما نتلقى إبداعات الحداثة فالأمر كله إذن صراع بين الأشكال ، أو منافسة بين أشكال متباينة ، ولكنها جميعا إنسانية .

والجديد فقط هو أن الحداثة ضد الاعتراف بشكل واحد بعينه . ولهذا ألحت فى كل تياراتها ، ومذاهبها على دور المتلقى الذى كان من قبل مستقبلا سلبياً فى الفن التقليدى . فعندما ينحرف الشكل عما هو مألوف فى التعبير ، فلابد أن يثير الانتباه لدى المتلقى إلى عالم جديد ، يختلف عن الواقع فى التجربة اليومية المبتذلة . ويبتعث شعوره بالإمكانيات الممتدة إلى غير حد ، ليعود إلى عالمه ، وقد تزود بالحيوية ، واستعاد النضارة ، بالخروج عن المألوف ، وأحس بالاقتدار لاتساع رقعة ماهو ممكن متاح .

وهم فى ذلك يقدمون لونا جديداً من تكنولوجيا الفن ، إن صح هذا التركيب اللغوى ، مثلما يحدث فى تكنولوجيا العلم ، كالميكرسكوب ، والتلسكوب . فهم يبتكرون بأعمالهم وأساليبهم الجديدة أجهزة وأدوات فنية ، تعمق الرؤية ، أو توسعها ، أو تقربها لإعادة اكتشاف العالم والإنسانية ،كما نجد فى الأدب تيار الوعى عند جيمس جويس ،ودرجة الصفر فى الكتابة ،أو الكتابة البيضاء المحايدة كما نجدها عند « كامى »،أوالرؤية الكابوسية لدى كافكا » .

فقد كانت الفنون كلها ، فيما عدا الموسيقى المجردة ، توهم بما يمكن تسميته بالبعد الثالث ، ذلك البعد الذى يضيفه المتلقى عن طريق الوسائط الفنية الإيهامية ، بحسب كل نوع فنى ، كى يحسّ أنه يستقبل واقعا مجسما ممثلاً . وربمايبرز هذا ويصرح به فى فن التصوير الذى يستخدم المنظور . ولهذا رفضت الحداثة فى التصوير التى رأت فى المنظور تضييقا لمتعة المتلقى ، الذى يفرض عليه المنظور أن يختزل إلى عين واحدة ثابتة ، تطل من ثقب باب إلى العالم .

وامتد التمرد على كل الأساليب السابقة ، واقترن به الوعى اليقظ ، والحساسية البالغة ، بأنهم يقدمون جديداً ، ويرفضون كافة التقاليد بوصفها كذلك . ولم يقف تمردهم عند التقليد الفنى فحسب بل انسحب على كل ما يمثل سلطة أو وصاية من أساليب استنفدت امكانياتها فى خلق عالم بديل ، أو وجود مغاير ، أو وسائل ثابتة مقررة للتواصل بين البشر ، أو قواعد عقلية بالاستدلالات النمطية .

أميرة حلمى مطر

الأسطورة والموسيقى

رأى لكلود ليفى شتراوس

يعد اكتشاف « كلود ليفى شتراوس » للتفسير البنيوى للأساطير من أهم ما انجزته الأنثروبولوجيا المعاصرة فى هذا المجال .

كذلك كان من أهم ما ترتب على هذا التفسير تعميم منهج جديد فى العلوم الإنسانية ، حيث أصبحت الغاية التعمق فى البحث عما وراء ظواهر الحياة الإنسانية من تركيب فكرى أكثر ثباتا وصلابة ، تصدر عنه ظواهر إنسانية مختلفة كاللغة والفن والأساطير . ولذلك يؤكد « ليفى شتراوس » أنه يستوحى فى تفسيره البنيوى لأساطير البدائيين ، ثلاثة علوم هى : الجيولوجيا والتحليل النفسى والماركسية . ذلك لأن ظواهر هذه العلوم كلها لا تفهم إلّابالرجوع إلى مستوى أعمق من مستوى الظاهرة المدركة مباشرة .

وقد كانت خبرته بأساطير الهنود البدائيين فى البرازيل الـ Bororo المبحث الأساسى لاكتشافه ما تنطوى عليه هذه الأساطير من علاقات يمكن فهمها عند ترتيبها فى قوائم يمكن أن تقرأ أفقيا كما يمكن أن تقرأ عموديا شأن قراءتنا للنوتة الموسيقية .

وقد تبدو المقارنة بين ظاهرتين ثقافيتين متباداتين : الأسطورة والموسيقى ، مقارنة يحوطها الغموض ، غير أن العلاقة التى يتبينها « شتراوس » تتضح إذا تذكرنا أن الأسطورة عنده هى شكل من أشكال التواصل بين أفراد المجتمع ، شأنها فى ذلك شأن تبادل السلع بالمقايضة أو شأن اللغة أو شأن الأصوات الموسيقية .

وقد ظهرت الأساطير كإبداع فكرى لدى الإنسان فى المجتمعات البدائية أما الموسيقى فقد ظهرت كإبداع

● « كلود ليفى شتراوس » من أشهر فلاسفة فرنسا المعاصرين يمثل هو وفوكو والتوسير ، الاتجاه البنيوى فى الفلسفة ولد عام ١٩٠٨ ببروكسل ودرس الفلسفة بجامعة باريس وتولى أستاذية الأنثروبولوجيا الاجتماعية بالكوليج دو فرنس . ومن أهم مؤلفاته الأنثروبولوجيا البنيوية . وفى مؤلفه التاريخ والجدل ، يذهب إلى القول بأن تفكير الشعوب البدائية ليس أدنى من تفكير المجتمعات المتحضرة وإن كان أقل منه تجريدا - ويقدم رؤية للتاريخ معارضا بها رؤية جان بول سارتر .

فكرى فى المجتمعات المختلفة ، ولكنها فى ثقافة الغرب احتلت مكانة الأساطير وعكست نفس تـركيبها . والموسيقى التى يقصدها « شتراوس » هى الموسيقى الغربية فى العصور الحديثة . وهى التى حققت فى القرنين السابع والثامن عشر ازدهارا كبيرا . وقد يظن القارىء أن أدب الرواية هو البديل الذى ظهر بعد اندثار عصر الأساطير الذى ساد العصور القديمة والعصور الوسطى . ولكن « شتراوس » يرى أن الأساطير القديمة مازالت تحيا فى ثنايا فن الموسيقى الغربية ، ويذهب إلى ذلك فيما دوّنه فى الأجزاء الأولية من كتابيه «النّيّء والمطهوّ» و«الرجل العارى» .

ويحدد « شتراوس » علاقة الأسطورة بالموسيقى بأنها علاقة تشابه ، تظهر إذا ما تبينا أن الأسطورة لا تفهم على ما نحوما تفهم القصة أو المقال ، إذ ليس لأحداثها الارتباط أو التسلسل المعروف بين أجزاء القصة والمقال ، إنها لا تقرأ كما تقرأ القصة من اليسار إلى اليمين ولا سطرا بعد سطر ، لأنها تفهم فى مجملها ككشكل وما فيها من أفكار ومعان لا يرتبط ارتباطا تتابعيا بل يتكون من وحدات من الأحداث المستقلة التى ترتبط ببعضها ارتباطات مختلفة .

وتاريخ الثقافة الأوربية يبين لنا كيف تراجع الفكر الأسطورى منذ عصر النهضة ، أمام الفكر العقلانى والعلمى ، وبدأت الموسيقى الكلاسيكية تتطور مع « فرسكو بالدى » فى القرن السابع عشر و« باخ » فى القرن الثامن عشر و« موزارت » و« بيتهوفن » و« فاجنر » فى القرن التاسع عشر .

ولكى يوضح « شتراوس » هذا الرأى ، يقدم مثلا مستمدا من موسيقى « فاجنر » ، وعلى وجه التحديد ثلاثيته « الخاتم » ، أو خاتم النيلونج .

ففى هذه الثلاثية الأوبرالية يتردد موضوع أساس هو الإعراض عن الحب ونبذه ...

والبطل «ألبرخ Albrich » لن يمكنه الظفر بالذهب إلا إذا نبذ كل أنواع الحب الإنسانى وتخلص تماما منه . ثم يعود نفس الموضوع فيظهر فى أوبرا Valkyrie الفالكيرى ، فالبطل « سيجموند » حين يدنو من معشوقته « سيجلين » يكتشف أنها أخته فينبذ الحب . ثم يعود نفس الموضوع للظهور مرة ثالثة فى نفس الأوبرا عندما يقضى كبير الآلهة فوتان Votan على ابنته بالموت ويضحى بحبه لها .

كذلك فى القصص الأسطورى يتردد موضوع واحد على أجزاء مختلفة وبروايات متعددة مثل موضوع قتل الأب فى الأساطير اليونانية ففى أسطورة « أوديب » مثلا يقتل « أوديب » أباه ـ ويقتل « زيوس » أباه « كرونوس » ويقتل « كرونوس » أباه « أورانوس » ؛ وعلى هذا النحو سارت الموسيقى الكلاسيكية الغربية خاصة الموسيقى الدرامية مع « فاجنر » ، على نحو أعادت فيه التركيب الذى سبق أن وجد فى الأساطير(١) .

ومثال آخر يذكره « شتراوس » فى قالب آخر من قوالب الموسيقى الكلاسيكية هو موسيقى (الفوجة Fugue) ففى (الفوجة) يوجد التعارض بين نوعين من الألحان التى تطارد بعضها البعض كما يطارد الخير والشر بعضهما بعضا ، وينتهى الصراع والتعارض بين نوعين من الأنغام إلى التصالح كما يحدث فى الأساطير ،

---

(١) Strauss, C. Levi: Mythand Meahineg. 1978

وقد ينعكس هذا الصراع فى صورة صراع بين الأرض والسماء أو بين الشمس وقوى الطبيعة الأخرى .

إن التركيب الذى يسرى وراء بعض الأساطير يعود فيظهر مرة أخرى فى الإبداع الموسيقى لا فى كل الموسيقى بل فى الموسيقى الغربية الحديثة التى عكست بطريقة لا شعورية هذا التركيب الفكرى فى ما تعرفه من قوالب (الصوناتا) و (السيمفونية) .

وهناك قصة غريبة يرويها « شتراوس » فى هذا الموضوع ، وهى تتلخص فى أنه عندما كان يدون كتابه الخاص بالأساطير « النيىء والمطهو » ، أراد أن يطلق على كل جزء من أجزاء كتابه اسم قالب من القوالب الموسيقية فأطلق على جزء منه اسم (الصوناتا) وعلى جزء آخر اسم (الوروندو) ثم انتهى بحثه إلى أسطورة لم يجد التركيب الموسيقى المقابل لها ، وعندئذ اتصل بصديقه المؤلف الموسيقى « رونيه لايبوفيتز R. Leibowitz » وشرح له مشكلته ، وأوضح له تركيب تلك الأسطورة التى كانت تتركب من قصتين فى البداية ، كل منها لا علاقة لها بالأخرى ، ثم اندمجتا فى النهاية فى موضوع واحد . وألح « شتراوس » على صديقه لكى يجد القالب الموسيقى المناسب لهذا التركيب ، وبعد فترة لم تطل كثيرا نجح المؤلف الموسيقى فى تركيب مقطوعة موسيقية تعكس نفس تركيب هذه الأسطورة !

والواقع أن تحليل « شتراوس » للأساطير والموسيقى ، قد سار على نهج تحليل علماء اللغة من تفتيت اللغة إلى وحدات صوتية أولية ، هى التى أطلقوا عليها اسم (الفونيم phoneme) وهى التى تدخل تركيب الكلمات ، ومن الكلمات تتكون الجمل .

كذلك ذهب « شتراوس » إلى تحليل الأسطورة إلى وحدات أولية تقابل وحدات اللغة ، وهى التى أطلق عليها اسم : (الميثيم Mytheme) ومن هذه الميثيمات تتألف الأسطورة .

وبالمثل يمكن للموسيقى أن تنتهى إلى أصغر وحداتها ، التى يمكن أن نطلق عليها اسم (الصّونيم Sonyme) المستمد من كلمة صوت بالفرنسية (Son) .

وإذا تعمقنا قليلا فى التحليل فيمكن أن ننتهى إلى مقارنات تكشف عن طبيعة هذه الظواهر الثلاث السابقة وتبين الفوارق بينها .

ونبدأ المقارنة بنموذج اللغة ، وهنا نتبين ثلاثة مستويات أساسية : مستوى الأصوات (الفونيمات) ، مستوى الكلمات ، ثم مستوى الجملة ، بينما فى الموسيقى ، لا نجد سوى مستويين : مستوى الصوت ومستوى الجملة ، ولا نجد مقابلا للكلمات .

فإذا انتقلنا إلى الأسطورة ، فسوف نتبين مستويين : مستوى الكلمة ومستوى الجملة ، ولكننا لا نجد مستوى يقابل مستوى الصوت فى اللغة . ففى حالتى : الموسيقى والأسطورة ، يسقط مستوى من المستويات المعروفة فى اللغة .

تسقط الكلمة من الموسيقى ، ويسقط الصوت من الأسطورة .

وهكذا إذا ما أدخلنا فى اعتبارنا الصلة القائمة بين اللغة والأسطورة والموسيقى ، فإننا لابد من أن نجعل اللغة نقطة البداية فى المقارنات ، حيث تتفرع عنها الأسطورة من جهة ، والموسيقى من جهة أخرى ، فتؤكد الموسيقى جانب الصوت من اللغة ، فى حين تؤكد الأسطورة جانب المعنى من اللغة ، فكلتاهما : الموسيقى والأسطورة ، تنبثقان إذن عن اللغة .

لقد تطورت هذه الآراء لدى « ليفى شتراوس » من خلال ما انتهى إليه فى بحوثه عن الأساطير والنظم الاجتماعية لدى الشعوب المختلفة ، كما أفاد مما كتبه سابقوه من علماء الاجتماع وعلماء اللغة ويتجلى أهم ما أفاده من سابقيه خاصة ، فى نظرية « جاكبسون » فى الصوت والمعنى .

فقد جاء « جاكبسون »(٢) فى محاضراته المنشورة بهذا الاسم بنظرية تفسّر اكتساب الأصوات لمعان معينة فتساءل بداية كيف يفيد صوت معين معنى معينا ؟

وانتهى بحث جاكبسون فى هذا الموضوع إلى القول بأن الصوت (الفونيم phoneme) كائن ليس له مضمون تصورى ، وليس له معنى فى حد ذاته ؛ وإنما يكتسب المعنى بفضل علاقاته بغيره من الأصوات الأخرى ؛ فالعلاقة بين الفونيمات هى التى تسمح بالتمييز بين المعانى المختلفة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وخلاصة رأيه أن وحدات الصوت لا تؤدى معانى فى حد ذاتها ، بل من خلال تركيب العلاقات المختلفة فى نسق لغوى معين .

وعلى ضوء هذا التفسير تناول «شتراوس» الأساطير ، فانتهى إلى القول بأن الأسطورة تتركب من وحدات أولية لا تفهم فى حد ذاتها ، ولكنها تكتسب معنى حين توجد فى نسق ترتبط فيه مع غيرها بعلاقات مختلفة ، وبحسب منطق سابق يؤثر فى تركيبها كما يمتد تأثيره على ظواهر أخرى إنسانية لقد ظل تفسير الأساطير موضع اجتهادات كثيرة متنوعة حتى جاء « شتراوس » بتفسيره الجديد . كان البعض قد ذهب إلى القول بأن الأساطير كانت استجابة لحلّ مشكلات الحياة عند الشعوب البدائية ، وقد عرفت هذه النظرية باسم النظرية الوظيفية ، وعلى رأس القائلين بها عالم الاجتماع « مالينوفسكى » ومنهم من رأى فيها تنفيسا عن بعض المشاعر والانفعالات البشرية كأتباع التفسير السيكولوجى ، ومنهم من رأى فيها تجسيدا لبعض قوى الطبيعة أو عظماء البشر .

والواقع - كما يقول « شتراوس » - أن تفسير الأساطير قد مر بما مرّ به تفسير اللغة عند قدماء الفلاسفة . فقد ذهب بعضهم إلى اكتشاف علاقة ارتباط بين أصوات معينة وتصورات معينة ، فذهبوا مثلا إلى القول بأن الأصوات اللينة تفيد ما هو لينٌ ، كالماء مثلا ، والأصوات الخشنة تفيد ما له معنى الجفاف . وكذلك ظلت تفسيرات اللغة عرضة لكثير من الآراء المتضاربة ، إلى أن جاء « سوسور » فبيّن كيف أن الصوت لا يرتبط ارتباطا طبيعيا بالمعنى ، ولكن كلمات اللغة تتخذ معنى من خلال شبكة من العلاقات والقواعد التى تكون على مستوى أعمق من الكلام .

وعلى هذا النحو ذهب « كلود ليفى شتراوس » فى تفسيره للأساطير ، فكان تفسيره يتجه اتجاه علماء اللغة فى تفرقتهم بين مستويين : مستوى القواعد الأساسية للغة ومستوى الكلام المتداول ، فكما أن الكلام لا ينفصل عن قواعد اللغة وتركيبها ، فكذلك أيضا يظل معنى الأسطورة منبثقا عن منطق عقلى سابق يحركها ، وقد يحرك ظواهر أخرى من ظواهر الحياة الإنسانية ، فيتمثل فى الإبداع الأدبى والفنى أو فى الموسيقى أو فى الأساطير .

---

(٢) Jakobson, Roman. Sound and Meaning. 1978.

وأخيرا ، فعلى الرغم مما في تفسير « شتراوس » للأساطير وعلاقتها باللغة والموسيقى من طرافة وجدّة ، بإرجاعها جميعا إلى النسق الفكرى للإنسان الذى تصدر عنه هذه الظواهر ، إلا أن محاولته التقريب بين ظاهرتين ثقافيتين غاية في التباين ، تنتسبُ إحداهما لعالم البدائيين ، وترجع الأخرى إلى الحضارة الأوروبية في أوج ازدهارها ، محاولة فيها كثير من التعسف .

فالتناقضات التى في عالم ثقافة البدائى على حدِّ قوله ، التى أملت عليه إبداع الأساطيرلايجد فيها حلًا لمشكلاته الفكرية ، ولكن قد لا تكون هذه التناقضات من الثبات بحيث تملى على الفكر الإنسانى في إبداعه على مر العصور الثقافات المختلفة .

أما محاولة تفسير مضمون اللغة والأسطورة والموسيقى ، بالرجوع إلى تركيب واحد لنسق في مستوى أعمق مما هو ظاهر ، فهو تفسير مُضلِّل لأن المضمون لا يصح معه تثبيته بإرجاعه إلى قواعد ثابتة .

بل إن الأساطير نفسها تختلف من مجتمع إلى مجتمع آخر ، بحيث لا يمكن الاستناد على ما يظهر متشابها منها للقول بأنها تصدر عن هذه القواعد والأسس العامة للعقل البشرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليلى عبد الوهاب

إبداعية المرأة المقهورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدخل علم لمناقشة مفهوم الإبداعية والقهر:

قد يبدو للمتأمل أو الباحث السوسيولوجى فى الوهلة الأولى ، أن ظاهرة الإبداع والإبداعية هى أقرب لاهتمام ميادين أخرى فى العلوم الإنسانية منها لعلم الاجتماع ، وإذا شئنا الدقة العلمية فهو موضوع يدخل فى نطاق اهتمام الباحثين فى علم النفس ، والفلسفة ، وعلم الأساطير ، وتاريخ العلم ، والتربية،والسيبرنطيقا . وإذا كان لعلم الاجتماع إسهام يذكر فى هذا المجال فهو يدخل فى إطار فرع من فروعه المعروفة باسم : **علم اجتماع الأدب** .

إلا أن النظرة الأكثر شمولا وعمقا لظاهرة الإبداع والإبداعية تجعلنا نقر بأن تطور المجتمع البشرى عبر مراحله المختلفة ، منذ المراحل البدائية الأولى وحتى المجتمعات الحديثة والمعاصرة ، يشهد بأن كل تقدم مرت به البشرية كان مقرونا بإبداعات إنسانية سواء كانت فردية أو جماعية ، ومع إقرارنا بهذه الحقيقة البديهية ، إلا أن الموضوع أكثر تعقيدا ، نظرا لأن ظاهرة الإبداع والإبداعية فى حد ذاتها ظاهرة معقدة ومركبة يتداخل فيها العام والخاص ، الاجتماعى والنفسى ، والتاريخى والآنى . إن الباحث المهتم بدارسة ظاهرة الإبداع والإبداعية يقع على عاتقه مهمة الكشف عن أبعاد الظاهرة وتحليل علاقتها الداخلية والخارجية ، واضعا فى الاعتبار الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى يعيشها مجتمع بعينه ، وطبيعة المرحلة التاريخية التى يمر بها هذا المجتمع .

فالإبداع والإبداعية مفهوم نسبى وعملية نسبية يختلفان باختلاف الزمان والمكان ، فما قد يكون إبداعا فى مجتمع ما قد لا يكون كذلك فى مجتمع آخر ، وما قد يعتبر إبداعا فى مرحلة تاريخية لمجتمع معين ، لا يعتبر كذلك فى مرحلة تاريخية متقدمة ، بل قد يصبح عائقا فى سبيل

تطور وتقدم هذا المجتمع. وأبرز مثال على هذا أن المجتمع العربي القديم قد تجلت إبداعاته فيما عرف «باللغة والبيان» خاصة خلال فترة سيادة الثقافة الشفوية التي كان الشعر نموذجها الأرقى، مما دعا ابن خلدون لوصف الشعر بأنه «ديوان العرب» وفسر ذلك بأن «فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم»[1]. معنى هذا أن الشعر في المجتمع العربي القديم قد شكل النسق المعرفي الذي صاغ الإنسان بواسطته علاقته بالعالم والأشياء، وضمنه خبراته المعرفية وتجاربه وتصوراته وقيمه، واعتمده كأداة لإعادة إنتاج تصوراته وقيمه وتمريرها عبر الأجيال.

إن الواقع الاجتماعي للمجتمع العربي الحديث والمعاصر بكل ما طرأ عليه من تغيرات اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية، قد تجاوز منذ زمن بعيد ذلك النسق المعرفي التقليدي القديم، وبذلك برزت إشكالية هامة في الثقافة والشخصية العربية الحديثة والمعاصرة، تكمن في عدم تجاوزها لذلك النسق القديم بكل ما علق به من شوائب وتشوهات، وتطوير نسق يتضمن خبرات معرفية وتجارب وتصورات وقيماً جديدة، تتناسب والتطور المعرفي بشكل عام، والتحديات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يواجهها المجتمع العربي المعاصر بشكل خاص.

إن عدم تطوير وصياغة نسق معرفي جديد في المجتمع العربي المعاصر لا يرجع بحال من الأحوال - كما يدّعي علماء الغرب الاستعماري - لتخلف العقل العربي وعدم قدرته على الإبداع والابتكار، وإنما يرجع كما وصفه «فرانز فانون» إلى علاقة الاستعباد والاستغلال القائمة بين مجتمعات العالم الثالث وقوى الاستعمار الأوروبي، سواء في مرحلة الاستعمار الاستيطاني أو في مراحل الاستقلال تحت حكم البورجوازيات الوطنية. وقد استخلص فانون من علاقة الاستعباد والاستغلال بين البلدان المستعمِرة والمستعمَرة، حقيقة أن رخاء أوربا وتقدمها قد قام على أكتاف وعرق الزنوج والعرب والهنود، وأنه حتى بعد نيل البلدان المستعمَرة لاستقلالها، يعمد الاستعمار إلى دفعها للعودة للقرون الوسطى، كما يضع حول الدولة الناشئة سياجا من الضغط الاقتصادي والسياسي لتنقلب نعمة الاستقلال إلى نقمة الاستغلال[2]. ومما يساعد على تقويض أي مشروع حضاري وطني يشجع على ظهور إبداعية الشخصية العربية في مجالات الحياة الاجتماعية المختلفة، سيطرة حكم البورجوازية المتعلقة بأوروبا والتابعة لنظامها الرأسمالي، بشكل يؤدي إلى تفريغ المجتمع العربي من طاقاته المبدعة وتبديدها، حتى يتسنى لها استغلال موارده، وتكديس الثروات وتهريبها إلى الخارج، وهكذا تصبح العاصمة الأوروبية التي كانت مستعمرة، تحكم البلاد حكما غير مباشر بواسطة البورجوازيين الحاطين بجيش وطني يدربه وينظمه خبراؤها، يقوم بدور الحارس لها والجلاد بالنسبة للشعوب.[3]

إن الإنسان في المجتمع المتخلف هو في النهاية إنسان - مقهور أمام القوة التي يفرضها السيد عليه، أو المتسلط، أو الحاكم المستبد، أو رجل البوليس، أو المالك الذي يتحكم بقوته أو الموظف الذي بيدو وكأنه يملك العطاء والمنع، أو المستعمر الذي يفرض احتلاله، وبالطبع فإن كل هذه السلسلة تترابط حلقاتها لما يقوم بينها من مصالح تقيّده وتفقده السيطرة على مصيره[4].

فى ضوء ما تقدم يبرز سؤال يطرح نفسه على المناقشة ، ألا وهو : هل ظروف التخلف والتبعية التى تسيطر على المجتمع العربى ، وحالة القهر الاجتماعى والسياسى التى يعانى منها الإنسان العربى ، يمكن أن تفرز وتنتج إبداعات فى مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والفكرية تساعد على تغيير الواقع وتطويره ؟ فى محاولتنا الإجابة على هذا السؤال ، سوف نحاول ألا نقع فيما يسمى بلغة علم النفس خداع الذات أو جلد الذات وتأنيبها ، لذا فإن تأسيسنا وتحديدنا لمفهوم الإبداع والإبداعية بأبعاده السوسيولوجية المختلفة ، يمكن أن يشكل الإطار النظرى والمنهجى فى الرد على هذا التساؤل الهام .

وإن يحتاج منا المقام ، الدخولَ فى مختلف الاتجاهات النظرية لعلم النفس التى اهتمت بدراسة الإبداع ، من النظرية الترابطية للإبداع ، إلى النظرية الجشتالطية ، للسلوكية ، لمدرسة التحليل النفسى ، لنظرية « **جيلفورد** » ، وهى نظريات أسهم معظمها ، إن لم يكن كلها ، فى تناول الإبداع من المنظور الفردى الذى ينصب على العوامل الشخصية للمبدع سواء فى تكوينه وقدراته العقلية ، أو فى خصائصه وسماته النفسية(٥) ، مغفلة دور العلاقة الجدلية بين الفرد بإمكاناته العقلية والنفسية ، والمجتمع بظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ، وتأثير كل منهما فى الآخر . وقد وجدنا أن أنسب تعريف يقترب من مفهومنا عن الإبداع والإبداعية هو ذلك الذى أورده « **الكسندر روشكا** » فى مؤلفه « **الإبداع العام والخاص** » ، بقوله إن الإبداع : « **نشاط إنسانى فردى أو جماعى يقود إلى إنتاج فكرى أو مادى يتصف بالأصالة والقيمة والجدة والفائدة من أجل المجتمع** » . ويضيف « روشكا » فى تحديده لمجالات الإبداع ، أنها تتبدى فى العمل كنشاط إنسانى متنوع ومتعدد الجوانب ، فعمل العامل ، والفنان والعالم ، والسياسى ، والمفكر ، والأديب ، والمهندس ... الخ « **كلها مجالات متنوعة من النشاط يظهر فيها الإبداع ويتجلى** »(٦) .

وفى واقع الأمر ، فإن ظاهرة الإبداع والإبداعية من وجهة النظر السوسيولوجية ، ترتبط بعدد من المتغيرات تلعب دورا فى تحديد الظاهرة وحجمها ومدى فاعليتها ، هذه المتغيرات يمكن صياغتها فى التساؤلات الآتية (عسى أن تكون بداية لمشروع بحث إمبيريقى يُستكمل به هذا المشروع الأولى حول ظاهرة لم يُدْلِ علم الاجتماع بدلوه فيها حتى الآن ، هذا إذا أردنا أن نوسع المفهوم ليشتمل النشاط الإنسانى بمجالاته المتعددة والمتنوعة) :

من أهم هذه التساؤلات :

١ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع ونمط الإنتاج السائد ؟
٢ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع والطبقة الاجتماعية ؟
٣ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع والنظام السياسى الحاكم ؟
٤ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع والثقافة السائدة ؟
٥ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع ونظم التربية ؟
٦ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع ونظام التعليم ومناهجه ؟
٧ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع وعملية التنشئة الاجتماعية ؟
٨ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع والعمر ؟
٩ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع وظروف الوسط الاجتماعى الثقافى (الريف ــ الحضر) ؟
١٠ ــ هل هناك علاقة بين الإبداع والجنس ؟

إن الكشف عن هذه العلاقات وآلياتها مسألة هامة فى فهم ظاهرة الإبداع والإبداعية فى المجتمع العربى ، وإن التحليل السوسيولوجى النظرى وحده غير كاف لفهم الظاهرة بمختلف أبعادها وعلاقاتها وآلياتها . ومع هذا فإن الورقة الحالية سوف تعتمد على هذا الأسلوب ، أى أسلوب التحليل السوسيولوجى النظرى معتمدة على عدد من الافتراضات النظرية مستفيدة بما توفر لدينا من بيانات ودراسات . وهذه هى أهم الافتراضات التى نضعها لنؤسس عليها تحليلنا السوسيولوجى لظاهرة الإبداع والإبداعية ، فى علاقتها على وجه التحديد بالمرأة العربية المقهورة :

أولا : أن الإبداع يختلف من حيث الكم والكيف والمجال والأسلوب بحسب اختلاف وضع المرأة فى الطبقة الاجتماعية .

ثانيا : أن تحجيم نشاط المرأة فى إطار الدور العائلى لا يساعد على تفجير طاقاتها الإبداعية ، بل على العكس يؤدى إلى ضمورها ، خاصة فى ظل التسلط الأبوى داخل العائلة .

ثالثا : يلعب القهر العام (الاقتصادى الاجتماعى الثقافى) والقهر الخاص (الجنس) كلاهما ، دورا أساسيا فى تحجيم الطاقات المبدعة للمرأة فى مجال النشاطات الإنسانية المختلفة .

رابعا : إن المبدعات من النساء اللاتى يبرزن فى مختلف مجالات النشاط الإنسانى ، سواء الفكرى أو الأدبى أو العلمى أو الاجتماعى والسياسى ، يصادفن مقاومة شديدة من المجتمع والثقافة الذكورية المهيمنة ، ويعانين بشدة من عدم الاعتراف بوجودهن وإبداعاتهن .

خامسا : أن المرأة المبدعة خاصة فى مجال السياسة والعلم ، تضطر إلى التنازل عن أنوثتها أو التنكر لها ، بكل مظاهرها فتَتَشبَّه أحيانا بالرجل فى مظهره وسلوكه ، حتى تتخلص من صيغة التسلط والقهر لطاقاتها .

الإبداع النسائى والقهر الاجتماعى :

استهل هذا الجزء بعبارة لـ « **سلامة موسى** » وردت فى كتابه « **المرأة ليست لعبة الرجل** » عندما قال مخاطبا المرأة :

« إن الرجال يتهمونك بأنك غير ذكية ، غير شجاعة ، غير سخية ، لم تتفوقى فى الاختراع والاكتشاف ، ولم تبرزى فى العلوم أو الفنون ، وكل هذه التهم صحيحة ، ولكنها صحيحة لأنك تمضين حياتك محبوسة بين أربعة جدران فى البيت ، ولو قدر لنا نحن الرجال أن نحبس كذلك فى البيت لكنا فى هذه الحالة التى تتهمين بها . ذلك أن الذكاء والشجاعة والسخاء والتبصر والاختراع والاكتشاف ، كل هذه الأشياء هى بعض النشاط الاجتماعى الذى يدعونا إليه المجتمع ، ويبعث فينا حين نختلط به ونتفاعل معه ، تلك العواطف التى تحثنا على النشاط الذهنى والجسمى ... إنما يتربى الذكاء والفهم والعبقرية بالاشتباكات الاجتماعية ومصادمة المشكلات فى المجتمع ومحاولة حلها ، ولا ذكاء ولا عبقرية لإنسان ينفصل عن المجتمع »[٧] .

إن هذه العبارة تجسد بحق إشكالية علاقة المرأة بالإبداع ، وهى إشكالية يرجع تاريخها إلى آلاف السنين ، منذ انتهاء المجتمع البدائى المشاعى الذى تمتعت فيه المرأة بمكانة مرموقة فى إطار نظام تقسيم العمل ، الذى أعطى للمرأة دورا اقتصاديا فى المجتمع الشيوعى البدائى ، كان ضربا من النشاط الاجتماعى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضرورى للمجتمع ، وقد فقدت المرأة مكانتها المرموقة منذ ظهور المجتمعات الطبقية من العبودية والإقطاعية والرأسمالية ، وسيطرة الرجل على الأسرة والإنتاج فى ظل العلاقات الأبوية التى حولت المرأة إلى مجرد وعاء للإنجاب أو أداة للمتعة(٨) .

لقد ظلت المرأة منذ أن فقدت مركزها المرموق فى المجتمع الشيوعى البدائى ، تعانى من اضطهادين ، اضطهاد ضمن إطار المجتمع ، واضطهاد ضمن إطار الأسرة ، ولم تطرح مسألة تحررها وانعتاقها من هذه العبودية المزدوجة ، إلا فى العصر الحديث مع بداية عصر النهضة وكسر أغلال المجتمع الإقطاعى القديم ، فلقد أدى تطور الصناعة إلى اجتذاب النساء للعمل ، وإلى خروج جماهير نسائية واسعة من البيوت الفردية لتحويلهن إلى عاملات . « ولم يكن العمل يمثل أى تجديد فى شرط المرأة ، فالواقع أن النساء لم ينقطعن عن العمل على مدى العصور ، لقد كن يعملن بصورة غير منظورة إن جاز التعبير ، فى الملكية العائلية ، فى بيت الأب أو الأخ أو الزوج ، ملاك الأرض ، ممثلى نمط الإنتاج العائلى ، رؤساء الأسرة والبيت . لكن التطور كان كامنا فى واقع أن النساء قد أصبحن يشتغلن ويتقاضين مقابل عملهن أجرا شخصيا مهما يكن زهيدا . وكان التطور يتمثل أيضا فى أن وظيفتهن كانت تؤدّى أيضا فى ظروف علاقات الإنتاج الجديدة ، خارج البيت ، وخارج الأسرة(٩) .

حقيقة أن المرأة فى ظل النظام الرأسمالى ، قد كسرت قيود البيت بخروجها للعمل خارجه ، ولكن الحقيقة أنها وقعت تحت وطأة اضطهادين مازالا يلازمانها ، حتى الآن : اضطهاد الرجل واضطهاد المجتمع من خلال استغلال أصحاب العمل(١٠) ومع هذا ، فلا نستطيع أن ننكر أنه مع تطور الرأسمالية والصناعة الكبيرة ، استطاعت النساء بتحولهن إلى أجيرات شأن الرجال تماما ، أن يقتحمن مجالات كانت وقفا حتى ذلك اليوم على الرجال ، فى ميادين ومجالات كالعلم والفكر والثقافة والفنون ، فأظهرن طاقتهن وإمكانياتهن ، وبرهنّ فى كثير من الأعمال الصناعية والإدارية على مهارة وتفوق كبيرين . ولكن هذا لا يعنى أنهن تحررن ، فالنظام الاجتماعى المعزز بالغيبيات ، قد أبقى على حالة التبعية العبودية(١١) .

وتقوم الأسرة بنظامها وأساليب التنشئة الاجتماعية فيها ، بإعداد الفتيات لتقبُّل حالة العبودية التى يخصهن بها المجتمع . فالأسرة تبذل قصارى جهدها ، لتعد الفتيات منذ نعومة أظافرهن ، فتنمّى فيهن النشاطات التى تفصلهن عن الصبيان ، وتشجع مواقفهن التى تجعلهن مرغوبات فى نظر الذكور ، والاعيبهن المفضلة هى الدُمى وأدوات المطبخ والحياكة ، التى تولد فيهن حب العبودية البيتية ، أما الالاعيب العلمية والميكانيكية ، فلا تُقدَّم إلا للصبيان ، مع أن الفتيات قد يجدن فيها نفس اللذة والفائدة ، ومنذ نعومة أظافرهنّ أيضا ينفصلن عن الصبيان فى الملبس والمظهر ، وما إن تكبر الفتاة قليلا ، حتى تجد أشغال البيت بانتظارها ، لا سيما إذا كانت من أسرة فقيرة ، فهى تساعد أمها وتعتنى بالأطفال الأصغر سنا ، وتتعلم الخياطة والطبخ . خلاصة القول ، إن الثقافة والتقاليد السائدة بمساندة المؤسسات الاجتماعية والدينية ، تدفع بالأسر إلى إعداد وتكييف البنات بصورة لا يكون لهن من هدف معها غير الحصول على زوج ، وحتى لو برزت الفتاة وتفوقت فى تعليمها أو عملها ، يتحول هذا النجاح والتفوق ليصبح عاملا يرفع سعر البضاعة يوم يحين موعد الزواج(١٢) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هكذا يحاصر النظام الاجتماعي الأبوي في المجتمع والثقافة والأسرة ، المرأة منذ مراحل طفولتها الأولى بنهج من القهر الاجتماعي والجنس ، يقمع معظم طاقاتها الإبداعية ويطمسها ولا يساعد على ظهورها او نموها ، وحتى إن ظهرت اى مظاهر إبداعية في مجال من مجالات النشاط الإنساني ، فهو يكبلها ولايعترف بها فالمرأة في المجتمع العربي كما هو مرسوم لها مسبقا ، زوجة مطيعة امينة على شرف زوجها ، وام صالحة .

ويؤكد مصطفى حجازي ، هذا المعنى بقوله : إن المرأة العربية تعد منذ البداية لمكانة هامشية ، ولوضعية التبعية للرجل ، إن هذا الأمر في الحقيقة العلمية والتاريخية لا يستند إلى اى أساس بيولوجي او ذهني ، بقدر ما يكون نتاجا لعملية تشريط اجتماعية تحرم فيها المرأة الكثير من الفرص التى تسمح بتفتح إمكاناتها وطاقاتها ، وتساعدها على الانطلاق في الحياة أسوة بالرجل . فالدراسة والإعداد المهنى ، لا يؤخذ على محمل الجد بالنسبة للفتاة داخل الأسرة والثقافة العربية ، فهو مجرد وسيلة تزيد من قيمتها كزوجة مقبلة ، فإذا كانت الفتاة تتمتع بقسط من الجمال ، اعْتُبِرت الدراسة غير ضرورية لها ، لانها تمتلك رصيدا يتيح لها فرص الزواج السريع . هذا بينما يختلف الأمر تماما بالنسبة للصبى داخل الأسرة العربية ، حيث يحيط الأهل دراسة الصبى بكل الجدية والاهتمام ، فهما طريقه لتحقيق الوضعية الاقتصادية والمكانة الاجتماعية في المجتمع . أما الإعداد الدراسى والمهنى للفتاة فهو جهد ضائع في نظر الأهل معظم الأحيان ، وهو مجرد خسارة مالية ، طالما أن مصيرها هو الزواج والبقاء في المنزل . لذلك فهم يختارون لها معظم الأحيان مجالات مهنية متوسطة المستوى ، وقصيرة المدى لا تقودها إلا لمكانة هامشية أو وضعية تابعة[١٣] .

وحقيقة الأمر ، أن الوضعية التابعة للمرأة لا تقف عند حدود مرحلة الإعداد والتأهيل للفتاة داخل أسرة الأب لمصيرها المحتوم وهو الزواج ، بكل ما يحمل هذا المصير من قيم قائمة على الطاعة والخضوع للزوج وأهله ، بل تتطور لتاخذ القهر والاضطهاد والدونية شكلا آخر عند الانتقال من أسرة الأب إلى أسرة الزوج . فعليها منذ اللحظة الأولى أن تثبت مؤهلاتها التى أمدتها بها أسرة الأب ، وأول هذه المؤهلات أن تكون خادمة مطيعة للزوج وأسرته ، تجيد الطهى وتنظيف المنزل والغسل والكى والحياكة ، ويضاف إلى هذه المهام ، مهمات أخرى بالنسبة للمرأة الريفية والبدوية ، كالعجين والخبيز وجلب المياه من الآبار أو الترع أو الصنابير العامة ، إلى غير ذلك من الأعباء المنزلية ، وهى قبل كل هذا وبعده رهن إشارة الزوج لتقدم له المتعة الجنسية في الوقت وبالشكل الذى يتراءى له ، وإلا أصبحت زوجا ناشزاً .

إن قيام المرأة العربية بمختلف الأعباء المنزلية ، لا يضيف لها في الواقع أية مكانة في الأسرة ، فهو جهد يكاد يعتبر مجانيا ، وجزء من مهمات المرأة لا يدخل في نطاق التقويم[١٤] . فالتقويم داخل الأسرة يعتمد بالدرجة الأولى على الأساس البيولوجي في تحديده لتقسيم وتوزيع الأدوار والمكانات . وعليه ، فإن ما يحدد قيمة المرأة العربية ، خاصة الريفية ، ليس مجموعة الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية التى تقوم بها داخل الأسرة أو خارجها ، بل إنجابها لاكبر عدد من الأبناء ، بل الأبناء الذكور على وجه التحديد . فإن كانت غير منجبة ، فالشقاء أو الطلاق والزواج بأخرى ، هو نصيبها الذى لابد أن ترضى وتقتنع به ، أما إذا كانت منجبة للإناث فقط

فالذل والعار يلازمانها وينسحبان على أهلها ، وتظل طيلة حياتها تشعر بالتهديد بالطلاق ، أو بزواج الزوج من أخرى .

إن الوضعية الدونية التابعة ، قد خلقت لدى المرأة حالة من الاستلاب والنفى لطاقاتها الإبداعية وإمكاناتها الذهنية ، لدرجة بدأت معها تقتنع فعليا أنها غير مخلوقة إلا للمكانة التى أعطيت لها ، وانه ليس من مجال للخروج إلى الحياة وإثبات الذات فى أعمال بنّاءة ، تضمن لها الاستقلال والمساواة مع الرجل(١٥) .

هذه هى القاعدة التى تحكم حركة النشاط الإبداعى عند المرأة ، وعلى النساء اللاتى يكسرن هذه القاعدة بوعى وإصرار ، ويُطْلقن إمكاناتهن وطاقاتهن المبدعة فى اى مجال من مجالات النشاط الإنسانى ، أن يتحملن ويجابهن مختلف صنوف القهر بأية تضحيات نفسية واجتماعية .

الإبداعية النسائية والطبقة الاجتماعية :

برغم ظروف القهر الاجتماعى والجنسى التى تعرضت لها المرأة العربية عبر مراحل التطور الاجتماعى المختلفة ، فقد استطاعت أن تقتحم مجال الإبداع فى مجتمع أبوى وقيم ذكورية . وقد برزت نساء عديدات منذ نهاية القرن الماضى وحتى وقتنا الحاضر فى مجال الإبداع الثقافى والأدبى والعلمى والسياسى والفنى .

ولسنا هنا بصدد عمل حصر للأعمال والنشاطات الإبداعية النسائية ، ولكننا نود أن نلقى الضوء على جانب عام حول علاقة الإبداع النسائى بالوضع الطبقى للمرأة ، فالمرأة المبدعة التى استطاعت أن تفرض نشاطها المبدع على المجتمع ، ترجع إلى أصول طبقية ارستقراطية أو بورجوازية ، من « ملك حفنى ناصف » ، و« عائشة تيمور » ، و« هدى شعراوى » ، و« سيزا نبراوى » ، و« مى زيادة » ، و« نبوية موسى » ، حتى المبدعات المعاصرات اللاتى لا يسمح المجال بحصرهن .

وتبدو الصورة الصارخة للتمييز الطبقى فى الإبداع النسائى فى مجال الفن التشكيلى على وجه الخصوص ، ففى دراسة لـ « نازلى مدكور » حول : « المرأة المصرية والإبداع الفنى » ، نجدها قد عرضت لعينة من المبدعات فى مجال الفن التشكيلى وصل عددهن إلى (١٧) فنانة ، من بينهن (١٣) فنانة تلقَّيْن تعليما عاليا فى أكاديميات روما وباريس ولندن وسان فرانسيسكو ، أما الباقيات درسن دراسة جامعية وفوق الجامعية ، ويعملن فى مواقع متميزة فى كليات الفنون ، وأقمن كلهن معارض متعددة وحصلن على جوائز عالمية(١٦) وهذا فى حد ذاته يعد مفخرة للمرأة المصرية ، وكونهن من طبقات بورجوازية لا يقلل من قيمة إبداعهن .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن السؤال الذى نود أن نطرحه فى هذا المجال هو : اين الإبداع النسائى الشعبى ؟ ، هل تخلو الطبقات الفقيرة الشعبية فى البادية والريف والحضر من مبدعات فى مجال النشاط الإنسانى بمختلف أنواعه ، لا شك أن هناك مبدعات شعبيات فى مجالات مختلفة ولكنهن محرومات بحكم أوضاعهن الاجتماعية القاسية ، من كثير من المجالات التى تبرز فيها النساء من الطبقة البرجوازية والطبقة المتوسطة ، منهن أمهات مطحونات ، ومن غير الممكن أن يبرزن فى مجالات الإبداع العلمى أو الثقافى مثلا . ورغم هذا فإن المرأة فى الطبقات الشعبية تتمتع بمهارات إبداعية اكتسبتها وتوارثتها جيلاً بعد جيل ، وكانت دائما هى الحافظة للتراث الفنّى الشعبى ، وقد

عُرفت المرأة البدوية والريفية بقدرتها الفائقة على غزل الصوف وصناعة السجاد والكليم بتكوينات هندسية بالغة الدقة والجمال ، وصناعة الخزف ، وزخرفة واجهات المنازل(١٧) . إلى غير ذلك من إبداعات تأخذ شكل الإبداع الجماعى ، فلا يذكر اسم من الطبقات الشعبية ، ولكن إبداعاتهن تُستغل من قبل أبناء الطبقات البرجوازية سواء كانوا رجالا أم نساء . فكم من المشاغل أقيمت فى مناطق كثيرة من المجتمع العربى قريبة من الريف أو البادية ، واستغلت فيها إبداعات المرأة الشعبية بأبخس الأجور ، وتم احتكارها لعرضها فى معارض دولية أو محلية ، وجلب أصحابها من ورائها الربح الكثير . هذا علاوة على إبداعاتها المختلفة فى مجال الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية والأمثال الشعبية ، وقبل كل هذا إبداعاتها فى مجال النشاط الانتاجى برغم كل ظروف التخلف والحرمان والقهر التى تتعرض لها ، سواء فى ظل وضعيتها الاجتماعية الطبقية ، أو فى علاقتها بالرجل داخل الأسرة والثقافة الريفية الأبوية .

إن دراسة الإبداع النسائى فى علاقته بالطبقة الاجتمايعة ، تنطوى على دلالات لجتماعية هامة من شانها أن تلقى مزيداً من الضوء والفهم ، ليس فقط على قضية الإبداع والمرأة ، ولكن على المسألة النسوية بصفة عامة . فهى من ناحية ، يمكن أن تكشف لنا نوع النشاط الإبداعى الذى تقدمه المرأة فى ظل شروط وخصائص الشريحة أو الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها ، بحكم وضعيتها فى هذه الطبقة ، كذلك فإن التحليل السوسيولوجى لمحتوى الإبداع قد يساعد فى التعرف على وعى المرأة المبدعة ، سواء كان وعيا بذاتها أو بطبقتها ، أو وعيا اجتماعيا وسياسياً عاماً . وأخيرا فإن دراسة علاقة الإبداع النسائى بالطبقة الاجتماعية ، قد يساعدنا على فهم قضية القهر الاجتماعى الذى تتعرض له المرأة ، والذى يختلف كما وكيفا بحسب الوضعية الاجتماعية الطبقية للمرأة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأخيراً ، وبرغم قناعتنا بأهمية الموضوع ، فإن التحليل السوسيولوجى النظرى وحده غير كاف لمعالجة قضايا الإبداع فى علاقته بالمرأة المقهورة ، فهو وإن كشف عن بعض أبعاد القضية ، فسيظل الواقع الموضوعى وحده هو القادر على كشف وفهم العلاقات الداخلية والخارجية للظاهرة ، ودلالاتها الاجتماعية المختلفة .

---

(١) ابن خلدون ، مقدمة ، دار الفكر ببيروت ص ٧٨٥ . (٢) فرانز فانون ، معذبو الارض ، دار القلم بيروت ص ٧٦ ، ٧٧ . (٣) المرجع السابق ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ . (٤) مصطفى حجازى ، والتخلف الاجتماعى : سيكولوجية الإنسان المقهور ، معهد الإنماء العربى – لبنان ١٩٨٠ ص ٣٦ . وأيضا : صفوت فرج ، الإبداع المرضى العقلى ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٣ . انظر أيضا : Vernon P. E. (ed) Creativity, Penguin Books, England, 1970. (٥) الكسندر روشكا ، الإبداع العام والخاص ، ترجمة غسان عبد الحى أبو فخر ، عالم المعرفة – الكويت ١٩٨٩ ، ص ٢٢ – ٢٨ . (٦) المرجع السابق ، ص ٨ . (٧) سلامة موسى ، المرأة ليست لعبة الرجل ، سلامة موسى للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص ١١ ، ١٢ . (٨) إنجلز ، أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة ، دار التقدم موسكو ، الطبعة العربية ص ٦٧ ، ٦٩ – ٧٢ . (٩) جورج طرابيشى ، ترجمة ، المرأة والاشتراكية ، دار الآداب ، لبنان ، ١٩٧٩ ص ٢٠١ ، ٢٠٢ . (١٠) غازى الخليل ، المرأة الفلسطينية والثورة ، مركز الابحاث منظمة التحرير الفلسطينية ، ببيروت ١٩٧٧ ، ص ٣٦ ، ٣٧ . (١١) جورج طرابيشى ، مرجع سابق ، ص ١٢١ ، ١٢٢ . (١٢) المرجع السابق ص ١٢٤ ، ١٢٥ . (١٣) مصطفى حجازى ، مرجع سابق ، ص ٢٢٢ . (١٤) المرجع السابق ص ٢٢٣ . (١٥) المرجع السابق . نفس الصفحة . (١٦) نازلى مدكور ، المرأة المصرية والإبداع الفنى ، دار تضامن المرأة العربية القاهرة ١٩٨٩ . (١٧) المرجع السابق ص ٩ ، ١٠ . انظر أيضا : فاطمة الزهراء ازرويل ، المجتمع العربى القديم والإبداع النسائى ، مجلة ملامح نسائية . نشر الفنك . المغرب ١٩٨٧ ، ص ٢٩ .

تأليف : جانيت وولف　　　　ترجمة وتقديم : فتحى أبو العينين

النقد السوسيولوجى لعلم الجمال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمثل النص التالى الفصل الأول من كتاب جانيت وولف Janet Wolff « علم الجمال وعلم اجتماع الفن » Aesthetics and the Sociology of Art ، وهو الكتاب الرابع عشر فى سلسلة « مجادلات فى علم الاجتماع » التى يشرف عليها كل من « ت . ب . بوتومور T. B. Bottomore ، و م . ج . ملكى M. J. Mulky » ، وقد صدرت طبعته الأولى فى لندن عن دار جورج الن وانوين عام ١٩٨٣ . يكتسب الكتاب أهميته لكونه يطرح ، بوضوح وقوة ، الإشكاليات النظرية والمنهجية التى ينطوى عليها درس الظاهرة الفنية جماليا وسوسيولوجيا .

والمؤلفة الكتاب ، التى تعمل بقسم الاجتماع بجامعة ليدز ، اهتمامات متواصلة بهذا الموضوع . فقد نشرت فى عام ١٩٧٥ كتابا بعنوان « الفلسفة التأويلية وعلم اجتماع الفن : مدخل إلى بعض المشكلات الابستمولوجية فى علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الفن والأدب » (وهو فى الأصل رسالة علمية حصلت بها المؤلفة على درجة الدكتوراه من جامعة برمنجهام) ، عرضت فيه ، بصورة نقدية ، للأسس النظرية التى ينهض عليها علم اجتماع المعرفة ، ولمنهجية العلوم الاجتماعية والثقافية عموما ، وذلك فى إطار محاولة لتطوير نظرية سوسيولوجية أكثر خصوصية حول الفن والأدب ، وحاولت أن توضح أن المفاهيم السائدة فى مجال التحليل السوسيولوجى للثقافة والفنون مثل « رؤية العالم » World-View

(جولدمان) ، و« الشعور الجمعى » Conscience Collective (دوركايم) ، و« نسق القيم الرئيسى » Central Value-System (بارسونز) ، وبعض النزعات البنائية خاصة عند « ليفى شتراوس » و« جولدمان » ، لا تقدم حلولا مرضية للمشكلات الخاصة التى يواجهها المشتغلون بسوسيولوجيا الفن ، والناجمة عن الطبيعة الخاصة التى تتميز بها الظاهرة الفنية ، وارتباطها بجوانب دالة متعددة من البناء الاجتماعى والحياة الاجتماعية ، وتعدد ابعادها (الوثائقية ، والأسلوبية ، والتكنيكية ، والتاريخية الفنية ، والشكلية) . وقدمت اطروحتها الأساسية التى مؤداها ان فهما افضل واشمل لطبيعة المعرفة والفنون يمكن ان يتحقق بتبنى مدخل سوسيولوجى فينومينولوجى مؤسس على فلسفة تاويلية hermeneutic philosophy ، لان هذا المدخل ـ حسبما تذهب المؤلفة ـ يتجنب العديد من الصعوبات التى تنطوى عليها المداخل التقليدية فى ميدان سوسيولوجيا المعرفة والسوسيولوجيا الفن .

وفى عام ١٩٨١ ، نشرت « جانيت وولف » كتابا بعنوان « الإنتاج الاجتماعى للفن » ، كرسته لدرس العلاقة بين البناء الاجتماعى والأيديولوجيا والفنون ، واكدت على اهمية المنظور السوسيولوجى فى فهم هذه العلاقة ، والقت اضواء كاشفة على التطورات الحديثة فى عدد من الاتجاهات مثل السميوطيقا ، والهرمنيوطيقا ، وجماليات التلقى ، والبنائية الماركسية ، للتعرف على مدى قدرتها على تقديم فهم دقيق لبنية الظاهرة الفنية بوصفها بنية معقدة تتداخل فيها عوامل تاريخية عديدة . وعالجت نماذج تاريخية ومعاصرة من الفنون البصرية والأدبية بهدف الوصول إلى تعميمات تؤكد جدارة المدخل السوسيولوجى ، ناقدة ، فى الوقت ذاته ، الأفكار التى تصور الإبداع الفردى بوصفه « عبقرية » تستعصى على التفسير والفهم العلمى ، وكذلك الأفكار التى تنزع إلى تبسيط الأيديولوجيا واختزالها .

وبجانب هذين الكتابين ، اللذين حققا شهرة واسعة بين المهتمين بتحليل الفن والأدب ، نشرت « جانيت وولف » عددا من المقالات، واشرفت (بالاشتراك) على تحرير كتابين فى علم اجتماع الفن .

اما الكتاب الذى نقدم هنا ترجمة عربية للفصل الأول منه ، فيهدف إلى التأكيد على الصلة الوثيقة بين علم الاجتماع وعلم الجمال ، وإلى تخليص علم الجمال من بعض النزعات السوسيولوجية الاختزالية التى تفشل فى إدراك ومعالجة قضايا المتعة الجمالية وقضايا الخطاب الجمالى نفسه . إلا ان علم الجمال الذى تقصده

المؤلفة وتدافع عنه ليس علم الجمال التقليدى الذى يسلم بأن الفن والأدب مستقلان تماما ، وأنه لا يمكن فهمهما إلا فى ضوء (إلهام ، الفنانين ، وأن قضية القيمة الجمالية ، بالتالى ، لا تمثل إشكالا ، وإنما هى - أى المؤلفة - تدافع عن علم للجمال يكون مزودا بالمعرفة السوسيولوجية ، وحسًاسا إزاء الطبيعة الخاصة للمنتج الثقافى ولخبرة تلقى الأعمال الفنية والإعجاب بها وتقييمها . فالمؤلفة تعترض على الاتجاهات الرافضة لعلم الاجتماع بحجة أن هذا العلم يشكل تهديدا لعلم الجمال ، كما تعترض فى الوقت نفسه على التقييم السوسيولوجى المفرط فى راديكاليته والذى يطوى علم الجمال تماما داخل السياسة والأيديولوجيا . وتثير المؤلفة قضية القيمة عموما بهدف تحديد طبيعة المشكلات التى تتضمنها نظريات القيمة الجمالية ، كما تثير إمكانية فصل القيمة الجمالية عن القيمة السياسية . وفى مناقشتها لبعض نظريات الفن التقليدية تخلص إلى استحالة أن تكون الاستطيقا ، خالصة ، أو غير سوسيولوجية ، ثم تسعى إلى موضعة خصوصية الفن فى منظور سوسيولوجى . بعبارة أخرى ، تحاول ، جانيت وولف ، فى هذا الكتاب تقديم مشروع لإستطيقا سوسيولوجية غير مثقلة بالمسلمات المثالية التى تقف دون فهم الفن والخبرة الجمالية فى سياقها التاريخى والبنائى . وهو مشروع يستحق التأمل ، على أية حال ، فى ضوء الجدال الدائر بين المؤيدين والمعارضين لعلم اجتماع الفن والأدب ، هذا النظام المعرفى الذى نشأ حديثا - نسبيا - ويشهد فى الوقت الراهن تطورات هامة على صعيد النظرية والبحث التطبيقى .

(المترجم)

هذا الكتاب معنىٌ بمسألة القيمة الجمالية ، وهو يهتم بصفة خاصة ، بما تحمله التطورات فى علم اجتماع الفن من معنى بالنسبة لعلم الجمال . إذ يبدو - ظاهريا - أن علم اجتماع الفن كنظام معرفى يحتوى فلسفة الفن أو يلغيها تماما . وينبغى أن أوضح فى البداية أننى حين أشير إلى « الفن » و« الفنون » ، فإنى أعنى ضمنا اللوحات الفنية ، والروايات ، والموسيقى ، والأفلام السينمائية ، وكل النتاجات الثقافية . وفى هذا الفصل ، سوف أناقش بعض تلك التطورات ، وأعرض النقد السوسيولوجى لبعض جوانب النظريات الجمالية التقليدية ، أى النظريات التى تدور حول طبيعة الفن . وسأحاول أن أبرهن على أن علم اجتماع الفن والتاريخ الاجتماعى للفن يكشفان ، بصورة مقْنِعة ، عن الطبيعة التاريخية والأيديولوجية والمشروطة لجانب كبير من « علم الجمال » ، ولكثير من - إن لم يكن لكل - « الأحكام الجمالية » ، وأنهما يتخليان عن مقولات النقد وعلم

الجمال الإشكالية وغير المفندة ، مما يدفعنا إلى الاعتراف باستحالة وضع « الفن العظيم » فى وضع مضاد للثقافة الشعبية أو الثقافة الجماهيرية بأية صورة تبسيطية . كما سأحاول ، بعدئذ ، أن أثير مسألة أن علم اجتماع الفن قد تجاوز ، بطريقة أو بأخرى ، رسلته الخاصة ، بقدر فشله فى تفسير « الجمالى » . والحقيقة أن قضية هذا الكتاب المحورية هى عدم قابلية « القيمة الجمالية » للاختزال إلى نظائر اجتماعية أو سياسية أو أيديولوجية . هذه القضية التى صارت مشكلة مقلقة بصورة متزايدة لدى علماء اجتماع الفن وعلماء الجمال الماركسيين الذين - رغم رفضهم ، وعن حق ، العودة إلى أية فكرة مثالية عن « الجمالى »- بدءوا يدركون الحاجة إلى التلاؤم مع الاعتراف بخصوصية الفن .

لقد نشأ علم الجمال التقليدى فى القرن الثامن عشر ، خاصة فى أعمال الفلاسفة والكتاب الألمان (باومجارتن Baumgarten ، وكانط Kant ، وشيلر Schiller) . ومنذ ذلك ، فإن هذا العلم يفسِّر ويمارس ليس بوصفه جانبا من تاريخ الفن أو النقد الفنى ، بل باعتباره فرعا من فروع الفلسفة ، وصار ينظر إليه نظرات متنوعة : إما كنظرية فى طبيعة الوجود ontology ، أو كنظرية للمعرفة epistemology ، أو كفلسفة تحليلية ، وإن كانت هناك اختلافات بين هذه النظرات لسنا فى حاجة إلى شرحها الآن . لقد كان الاهتمام منصبا أساسا على طبيعة الفن وطبيعة الخبرة الجمالية ، وقضية الحكم الجمالى ، فشغل بعض الكتاب أنفسهم بتحديد الملامح الخاصة أو الجوهرية للأعمال الفنية ، وألح آخرون على الطبيعة الخاصة للاتجاه الجمالى أو الخبرة الجمالية ، بينما تجنب البعض الثالث تلك المشكلات الصعبة الخاصة بتعريف الفن ، ودرسوا القضية المتصلة بمعايير أو محكات الحكم الجمالى .

إن أحد الأمور التى أود طرحها ، وهو أمر أصبح معترفا به من قبل علماء الجمال ، هو أنه من غير الممكن فصل أى « علم جمال خالص » عن فهم سوسيولوجى للفنون . فالسؤال : ما الفن ؟ إنما هو ، أساسا ، سؤال حول ما يعتبره المجتمع ، أو بعض أعضائه الأساسيين فنا . وهنا أشير ، ببساطة ، إلى الخصوصية التاريخية لنشأة علم الجمال ، التى يمكن ، بلا شك ، ربطها بالتطورات الاجتماعية والتاريخية الأخرى الخاصة بتلك الفترة . وليس معنى ذلك أن ننكر أنه من الممكن الرجوع إلى ما قبل ذلك ، وأن نكتشف « النظرية الجمالية » عند « أفلاطون Plato » ، أو « لونجينوس Longinus » . غاية ما فى الأمر هو أننا نريد أن نؤكد على أن علم الجمال لم يتكون كنظام معرفى متميز ، يركز على الفن فقط من حيث موضوعاته وتقديرها إلا فى القرن الثامن عشر ، حيث أصبحت تلك القضايا ، داخل الفلسفة ، منفصلة عن قضايا الأخلاق والسياسة على سبيل المثال .

ولقد اعتمد تشكل علم الجمال كنظام معرفى على ما سبقه وما صاحبه من تشكل للفن ذاته كخطاب مستقل وكممارسة . وهناك العديد من مؤرخى الفن والأدب الذين أوضحوا حديثا كيف تطور كل من الفن والأدب والمفهوم الحديث للفنان / المؤلف فى المجتمع الغربى الرأسمالى . فـ « هـاوزر Hauser » يتتبع نشأة « الفنان » (العبقرى الملهم ، والمنتج أو المبدع الأوحد لعمل ما ، بالمقارنة بالشخص الحرفى أو العامل التجميعى) وانفصال الفن عن الحرفة منذ القرن الخامس عشر فى أوربا ، ونظر « رايموند وليامز Raymond

Williams » إلى تاريخ الدراما فى ارتباطه بالعلاقات والممارسات الاجتماعية المتغيرة التى وجدت تلك الدراما فى ظلها ، ويبرهن على أن فكرتنا المعاصرة عن الدراما (مع المصطلحات الخاصة بالمسرح ، ودور الممثل الفرد ، وانعزال الشكل الدرامى عن الممارسات الدينية مثلا) مشروطة تاريخيا كما أن الدراما ، من ناحية ثانية ، هى أحد أقدم الأشكال الثقافية التى ارتبطت تحولاتها المتعددة عبر ما يقرب من ألفى سنة ، على ما يوضح « وليامز » ، بالتغيرات فى العلاقات الاجتماعية ، وهى التغيرات التى لم تكن تكوّن النظام بقدر ما كانت تحوله . وبالمثل كانت الموسيقى أيضا ، وهى فن قديم آخر ، تغير من شكلها ، وظروف ممارستها فى ارتباطها بموقفها الاجتماعى والسياسى الأوسع . ومن ناحية أخرى ، يعد الأدب شكلا ثقافيا حديثا نسبيا ، وهو قد تشكل متميزا عن كتابة الخطابات والمقالات والدراما ، مثلا وكما يذكر « وليامز » ، فإن مفهوم « الأدب » قد نشأ فقط فى القرن الثامن عشر ، ولم يتطور تماما إلا فى القرن التاسع عشر .

وفى مقالة هامة يحدد « تونى ديفيز Tony Davies (تثبيت) الأدب كنظام محدد بوضوح وبدقة ـ إذا ما قورن (بمجموعة من النصوص المنشأة بصورة أيديولوجية ـ فى انجلترا فى ستينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر) . وتتمثل أطروحته فى أن انفصال « الأدب » عن تعددية النصوص المكتوبة كان مرتبطا أشد الارتباط بما عاصره من تاريخ التربية وأيديولوجيتها ، وأن كلًا من ذلك التاريخ وتلك الأيديولوجية قد أثر فى التشكل (الأدبى) للوحدة القومية التى حجبت العداءات الطبقية الحقيقية .

إن للتاريخ الاجتماعى للفنون بعض النتائج الهامة بالنسبة لفلسفة الفن ، إذ هو بنظرته النسبية لمكانة الأعمال الفنية الخاصة المتجاوزة للتاريخ supra-historical ، وهى الأعمال التى يتخذ منها علم الجمال عموما موضوعا ثابتا ، إنما يضع تلك الأعمال موضع التساؤل . ويؤكد لنا التاريخ الاجتماعى للفن ، أولا ، أن أنماطا معينة من المنتجات الحرفية قد تحولت إلى (فن) (أى لتحقيق أغراض غير وظيفية بالمرة ، وكشىء متميز عن الحرف) عن طريق الصدفة . وهو ـ أى التاريخ الاجتماعى للفن ـ يدفعنا ، ثانيا ، إلى التساؤل عن تلك الحدود التى عادة ما تقام بين الفن واللا فن (الثقافة الشعبية ، الثقافة الجماهيرية ، والأشكال الفنية الهابطة ، والحرف ، إلى غير ذلك) ، إذ من الواضح ان ليس ثمة شيئا ما فى طبيعة العمل أو النشاط يجعله متميزا عن عمل آخر أو نشاطات أخرى تشبهه فى جوانب كثيرة ، فنقاد وفلاسفة الفن ، حتى أولئك الذين هم على وعى تام بالطبيعة المشروطة والاجتماعية للممارسة الفنية ، مثل « فولهايم » و « جومبريتش Gombrich » يستمدون أمثلتهم ، وبصورة ثابتة لا تتغير ، من (الفنون الرفيعة) high arts » ولكن ، على الرغم من أن درس التطور التاريخى لـ (الفن) أو (الأدب) ـ اللذين أصبحا اليوم بلاشك نظامين متمايزين ـ قد يبدو أمرا واضحا ودقيقا نسبيا ، فإن ذلك لا يعنى أن المناقشات حول طبيعة الفن أو قيمته ينبغى ، بالتبعية ، أن تقتصر على تلك الخطابات والممارسات ذات الخصوصية التاريخية . إن النظرية الجمالية يجب ، على أقل تقدير ، أن تعنى بالسؤال الذى مؤداه : لماذا تبدو « الفنون الرفيعة » (إذا كانت فعلا تبدو) كمستودع لكل ما هو أفضل فى الفن ؟ وهل من الممكن الدفاع عن فكرة الخاصية الجوهرية الداخلية فى بعض الأعمال ؟ وفى أى الحالات يكون الأمر بالتأكيد

صدفة حين تدفع التطورات الاجتماعية والتاريخية المعقدة بتلك الأعمال إلى تاريخ الفن والنقد الفنى ليتم الاعتراف بها والترويج لها ، أم أننا ، بدلا من ذلك ، نحتاج إلى علم جمال سوسيولوجى يتجاوز ، بصورة أو بأخرى ، علم الجمال التقليدى بالطريقة نفسها التى تجاوز بها التاريخ الاجتماعى للفن التاريخ التقليدى الداخلى للفن ؟

علاوة على ذلك ، فإن علم الجمال ليس فى استطاعته أن يجد ضمانا لأية طائفة من الأعمال أو لأى مبدأ مقرر فى النقد الفنى أو النقد الأدبى . تلك الخطابات هى أيضا ، من الناحية التاريخية ، نتاج خاص للعلاقات والممارسات الاجتماعية ، ومن ثم فهى متحيزة ومشروطة مثلها مثل الفن والأدب ذاتهما . إن « ديفيز » يذهب إلى أن الادب ، والأيديولوجيا الأدبية (ويعنى بها النقد الأدبى) ، والتاريخ الأدبى ، قد ظهرت إلى حيز الوجود فى وقت واحد ، وأنها قد دعمت بعضها البعض بالتبادل . وأشار آخرون أيضا إلى الطبيعة الأيديولوجية (أى المرتبطة بالمصالح) للنقد الأدبى منذ ظهوره فى القرن التاسع عشر وحتى اليوم . وليس معنى هذا أن نشجب النقد ، أو نعترض على أعمال موجودة ، مفضلين عليها تصورا معينا للنقد اللا أيديولوجى ، إذا أن المسألة الأساسية هى أن كل النقد أيديولوجى وسياسى . والفرق بين النقد التقليدى والنقد الماركسى (مثلا) هو أن الأول ، على عكس الثانى ، يرفض أن يعترف برؤيته الخاصة ومصالحه الخاصة ، وإنما يقدم نفسه بوصفه ، وفقا لمصطلحات « إيجلتون » : (**نظاما معرفيا بريئا** innocent discipline) . وكما ينكر « إيجلتون » : **فالنقد لا ينشأ ... كاستجابة سريعة وتلقائية لواقعة النص الوجودية ، كما انه ليس مقترنا بصورة** عضوية بالموضوع الذى يلقى عليه الضوء . إن له حياته الخاصة المستقلة نسبيا ، كما ان له قوانينه وبناءاته الخاصة به ، ويشكل نسقا معقدا فى ذاته ، وهو فى حالة تمفصل مع النسق الأدبى وليس مجرد انعكاس له . وهو يظهر إلى حيز الوجود ، ثم يتجاوز هذا الوجود ثانية على اساس ظروف خاصة محددة » .

إن الدراسة الحديثة التى اجراها « مولهرن » حول كل من مجلة Scrutiny ، وأعمال « ليفيز F. R. Leavis » تقدم لنا فهما لما كانت عليه الظروف الحاكمة فى حقبة هامة من تاريخ الأدب الإنجليزى .

وبصورة مشابهة ، كشف مؤرخو الفن الاجتماعيون عن الطبيعة « غير البريئة » لاتجاه النقد الفنى السائد . وكما هو الحال بالنسبة للادب ، فإن النقد ليس بريئا ، وذلك لانه يمارس من جانب أشخاص معينين يعملون فى مؤسسات معينة (كالأقسام الجامعية مثلا) ولهم أصول وسياقات اجتماعية خاصة ، وبالتالى توجهات وأيديولوجيات خاصة ، ويستخدمون مصادر خطاب خاص (لكنه فى تشكل مستمر) . وخطاب النقد الفنى ، مثله مثل خطاب تاريخ الفن ، يستبعد إمكانية تعدد المدركات والعبارات . وكما ذكرت « جريسلدا بولوك » ، فإن تاريخ الفن :

يعمل على إقصاء كل من التاريخ والطبقة والأيديولوجيا عن ميادين خطابه ، وإنتاج فضاء أيديولجى « خالص » لشىء ما يسمى « فنا » ، لا يمكن أن تنفذ إليه أو تخترقه أية محاولة لوضع الممارسة الفنية داخل تاريخ الإنتاج والعلاقات الاجتماعية » .

وينطبق الشيء نفسه على النقد الذى يقدم نفسه على أنه « خالص » وخالد ، ويستجيب بعدوانية لإقحام العوامل الخارجة عن نطاق علم الجمال فى دراسة الفن وتحليله .

إذن ، فالنقد وتاريخ الفن أيديولوجيان ، بمعنى أن كلا منهما ينشأ ويمارس فى ظروف اجتماعية خاصة ، ويحمل قسمات تلك الظروف ، وبمعنى أن كلا منهما يعمد إلى إخفاء تلك المحددات والأصول الخاصة وإنكارها . ولهذا السبب ، فإن علم الجمال لا يمكن أن يحصل من النقد على إعادة التأكيد أو الطمأنة بأن « التقاليد العظيمة » عظيمة حقا . فالتقليد العظيم (فى الأدب والفن وفى أى شكل ثقافى آخر) إنما هو نتاج لتاريخ الفن ، ولتاريخ تاريخ الفن ، ولتاريخ النقد الفنى . وكل تاريخ من هذه التواريخ إنما هو ، بدوره ، التاريخ الاجتماعى لجماعات وعلاقات قوى ، ونظم ، وممارسات ومعتقدات راسخة . وبقدر ما يقبل علم الجمال نفسه ادعاءات النقد التقليدى الزائفة والتعميمية ، بقدر ما سيظل مشروعه الخاص مطروحا كموضع للتساؤل . بعبارة أبسط ، فإن مهمة اكتشاف الملامح الجوهرية المشتركة فى كل من رباعية «Middlemarch» لـ « بيتهوفن Beethoven و«Misic Lesson» و « فرمير Vermeer » و«Chartres Cathedral» (وهى مهمة لم تتحقق حتى الآن) تبدو اليوم مهمة أيديولوجية ومضَلِّلة ، إذ لماذا ينبغى أصلا أن يكون هناك شىء مشترك بينهم ؟ لقد وجدت سلسلة من الأحداث والمصادفات التى جعلت تلك الأعمال يُنظر إليها على أنها تمثل المعايير الفنية المعترف بصحتها (والمعايير تتشكل فى ممارسات أيديولوجية واجتماعية) ، وتم تقييمها وفقا لمحكات امتياز معينة ومتفق عليها اجتماعيا .

ويمكن القول بأنه على الرغم من أن مفهوم « الفن » وخطاب النقد الفنى تاريخيّان ومشروطان ، فإن الأعمال الفنية التى يتم تقييمها عموما بصورة إيجابية من جانب النقد الفنى ، تكشف فى الحقيقة عن خصائص كلية أو فائقة تفسر خلودها عبر الزمن وجاذبيتها التى تتجاوز حدود أصلها الاجتماعى والجغرافى . أما المنتجات الاصطناعية أو الحرفية الأخرى التى تعرف من جانب تلك العمليات والخطابات النقدية المشار إليها بوصفها « لافن non-art » ، فلا تمتلك تلك الخصائص . وبناء على هذه النظرة ، فإن حكم النقد ، رغم أنه ذو موقف معين ومتميز ، يكون فى الحقيقة صحيحا أو موضوعيا ... وأظن أننا يجب أن نوافق ، دون شك ، على أن إثبات أصول حكم ما لا يعنى (بالضرورة) أن نعلق على صدقه أو صحته ، حتى ولو كان خطابه الخاص لا يحتوى إلا على الحقيقة ، على ما يذهب بينيت : « إن أى علم هو مقياس لقيمة صحته الخاصة به من ناحية ، ولما يكون زائفا بالنسبة له من ناحية أخرى » . إن ما لاحظناه حتى الآن ، فيما يتعلق بعلم الجمال هو أنه ، أولا ، له تاريخ بوصفه ممارسة فكرية ، وأنه ، ثانيا ، يتخذ من الإبداعات الإنسانية والأعمال التى أنتجت بوصفها « تقاليد عظيمة » من خلال الممارسات الأيديولوجية لجماعات معينة فى ظل ظروف اجتماعية خاصة ـ يتخذ من هذه الإبداعات والأعمال موضوعا له . وينبغى ـ دون أن يؤثر ذلك فى أطروحتى ـ أن نلاحظ أن : (أ) بعض علماء الجمال واسعى الأفق قد يُدخلون أيضا أعمالا منتقاة من الثقافة الجماهيرية ـ مثل البيتلز Beatles أو موسيقى الجاز Jazz ، أو السينما الجادة ـ فى مجال الموضوعات الجمالية التى يعالجونها ، (ب) فلاسفة « الاتجاه الجمالى aesthetic attitude بما فيهم فلاسفة

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الفن الظاهراتيين phenomenologists يعترفون بأن أى شىء يمكن فهمه فى الشكل الجمالى ، وبالتالى يوسعون من نطاق علم الجمال لا ليشمل الفنون الأقل شأنا فحسب ، بل ليضم كذلك موضوعات ربما تكون ذات وظيفة عملية فى المحل الأول . ولهذين السببين ، فإن التاريخ الاجتماعى وعلم الاجتماع يمثلان تحديا لعلم الجمال .

ويعزز علم اجتماع التذوق sociology of taste من هذا التحدى . فالأمر قد يشكل تهديدا لعلم الجمال المطلق حين ينبغى أن نعرف أن النقد وما يقوم به من تقييمات ، أمور أيديولوجية ، وربما ازداد الأمر سوءا حين نكتشف أن القيم تتغير . بل إن تاريخ الفن (ربما تاريخ التصوير بالذات ، أكثر من تاريخ الأدب ، بسبب أن الأول له تاريخ أطول) هو أيضا تاريخ التقلبات فى التذوق وفى التقييم ، فقد يكون فى استطاعتنا القول بأن ذوقنا المعاصر يختلف إلى حد بعيد عن ذوق أجدادنا فى العصر الفيكتورى ، لأنهم ، ولأسباب عديدة ، كانوا يعتقدون - خطأ - أن فن القرن التاسع عشر الأكاديمى كان فنا عظيما ، بينما هو لم يكن كذلك . إن هذا أسهل من السماح بوزن متساو لكل من الحكمين ، كما أنه يصون الخصائص الخالدة للفن العظيم حقا . غير أن الأمر يبدو أصعب بعض الشىء حين نرى أن العمل الذى نعتقد نحن اليوم أنه فن عظيم لم يكن دائما يقيّم على أنه كذلك « موتسارت Motzart ، ماتيس Matisse ، ما بعد الانطباعية ، العمارة الكلاسيكية » ، بل إنه من الممكن القول هنا بأن أولئك الذين عاصروا تلك الأعمال لم يكونوا قادرين بعد على تقدير الأشكال الجديدة ، أو أنهم كانوا فاقدين القدرة على تقدير أعمال حلت حديثا محل أعمال أخرى ، أو خلفتها . إن « فرانسيس هاسكل » يعرض بالوثائق للتغيرات الجوهرية والآسرة فى الذوق من عام ١٧٩٠ حتى عام ١٨٧٠ فى فرنسا وإنجلترا ، موضحا أن هذه التغيرات فى الذوق مرتبطة بعوامل اجتماعية أوسع : الدين ، والسياسة ، والمتاحف ، وتكنيكات الإنتاج . ويختتم « هاسكل » دراسته بالاعتراف بأن المشكلة التى ناقشها تنطوى على درجة لا يستهان بها من الصعوبة ، إذ : [على الرغم من أنه من الممكن تجنب وعورة مسألة النسبية الجمالية الكلية ، بافتراض أن الأفق الواسع والمعرفة الأعمق سوف تؤدى حتما إلى خلق معايير جديدة مؤسسة على نحو أسلم ، فالواقع هو أن كل إعادة اكتشاف مقنعة كانت - ولنستخدم عبارة بغيضة لكنها تفسر نفسها بنفسها - تقتضى إعفاء عدد من الفنانين « المذنبين » من أجل تحرير المرشحين القلائل الذين يستحقون إعادة نظر حادة) .

إن الجزء الأول من هذه الجملة يبدو مشجعا أكثر منه مقنعا . وإنى لاشك فيما إذا كان « الأفق الواسع » و « المعرفة الأعمق » يمكن أن يكونا عوناً أكبر ، فبصرف النظر عن أى شىء آخر ، فإنها لن تكون قادرةعلى تفسير تقلبات الذوق . وعموما ، فإنى أعتقد أنه من الواضح أننا لا يمكن أن نستخدم نقطة أفضلية الحاضر لكى نزعم بأى تقييم نهائى (رغم أننا نستطيع غالبا أن ندرك الطبيعة الأيديولوجية للأحكام الأقدم) .

إن سوسيولوجيا التذوق الجمالى المعاصر تكشف عن تعددية المحكات والتقييمات داخل المجتمع الواحد فى فترة تاريخية معينة . وإذا كان الحال هو - مثلما يذهب أولئك الذين أشرت إليهم من قبل - أن الأحكام الجمالية المقبولة ليست سوى أحكام جماعات من الناس ذات وضع استراتيجى « أكاديميين ، مثقفين ، نقاد ، وغيرهم » ، فإننا لن ندهش حين نجد أن أعضاء المجتمع الآخرين لهم ذوق مختلف تماما فى مجال الثقافة . لقد كشفت

دراسة « بورديو Bourdieu » ، (النقد الاجتماعى للحكم) عن تنوع فى التفضيلات الجمالية قائم على أسس طبقية ، وذلك عبر ستمائة صفحة أو اكثر تضمنت عددا قليلا من الحالات المدهشة : (المدرسون فى التعليم يفضلون المقطوعة الموسيقية : البيانو اللطيف المزاج The Well-Tempered Clavier على مقطوعة : الدانوب الأزرق The Blue Danube ، بينما يفضل العمال الأخيرة) . وكما يشير العنوان الفرعى لكتابه ، فإن مشروع « بورديو » يمثل نقدا لعلم الجمال عند « كانط » فى كتابه (نقد الحكم) ، وخاصة لفكرة الحيادية أو (النزاهة) disinterestedness باعتبارها تميز النزعة الجمالية :

« إن كل تحليل ما هوى essentialist analysis للنزعة الجمالية ... لابد أن يفشل . فلكونه يرفض أن يأخذ فى اعتباره الأصول الجمعية والفردية لهذا النتاج التاريخى الذى لابد وأن يكون قد أعيد إنتاجه بصورة مستمرة عن طريق التربية ، فإن هذا التحليل ليس قادراً على أن يؤسس من جديد مبرر بقائه raison d'être الوحيد ، وهو العلة التاريخية التى تقف وراء ضرورة النظام التحكمية » .

والحقيقة المؤكدة هى أن « النزعة الجمالية الحيادية » ذاتها لها تاريخ كما سبق أن أشرت ، ويمكن فهمها فقط فى علاقتها باللحظة الخاصة التى شهدت ظهورها . كما أن مقولة « الجمالى » ، أى فصل الفن تماما عن جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية الأخرى ، إنما هى تركيبة اجتماعية تاريخية ، وبهذا المعنى تعد ، كما يذهب « بورديو » مقولة « تحكمية » arbitrary . والنقطة الجوهرية على أية حال هى أن هذه المقولة لا تحل مشكلة القيمة الجمالية .

فى جزء لاحق من مناقشته ، يضع « بورديو » الجمالىّ الشعبىّ popular aesthetic ، الذى يجمع بين الإشارة إلى الجدوى العملية للعمل وبين الإعجاب بهذا العمل - فى وضع مضاد مع علم الجمال « الخالص » الذى من الواضح أن حياديته تستبعد العملى والعرضى من الحكم . وفى حين أن هذين النوعين من علم الجمال قد ينهضا على أسس طبقية (على النحو المعقد والمثير الذى يصفه بورديو) ، فإن ذلك قد لا يكون مبررا لإخضاع الجمالى الشعبى للجمالى التقليدى . وربما لا يزال من الممكن ، مرة أخرى ، القول بأن النزعة الجمالية والأحكام المرتبطة بها ، والتى ظهرت ، يقينا ، فى ظروف تاريخية واجتماعية معينة ، ولا يزال لها وضعها الخاص (الطبقى أو غيره) ، هى الصيغة الملائمة لتقدير الفن ، والأساس الوحيد لتقييمه كفن . إلا أن ذلك يعود بنا مرة أخرى إلى السؤال عما تكونه « القيمة الجمالية » . هل هناك خلفيات أو أسس تدفعنا إلى الاستمرار فى القول بأن The Well-Tempered Clavier أفضل من The Blue Danube ؟ أو هل يفضى النقد السوسيولوجى للحكم إما إلى ضرب من الجمالى الشعبى (بمعنى أن « أفضل » عمل هو الذى يحبه معظم الناس أو تحبه الطبقات المهيمنة) ، أو إلى النسبية الجمالية التامة التى يخشاها « هاسكل » ، دون أية محاولة للزعم بوجود قيمة مجاوزة للتاريخ لأية أعمال فنية ؟ إن تلك هى ، على نحو ما ، الترجمة ، الجمالية لمشكلة المغالطة النشوئية genetic fallacy ، وذلك لأن عالم اجتماع الفن عليه أن يواجه حقيقة تقول بأن نشأة تقييم جمالى ما يمكن أن تفسر بذاتها وبمعزل عن أية اعتبارات أخرى ، وأن يقرر ما إذا كانت هذه الحقيقة تضعف من التقييم أو تبطله . ولكن ، إذا ما قيل أنها لا تبطل التقييم ، فإن السؤال حول

معايير الحكم يطرح نفسه ، وبصورة أكثر حدة ، طالما أننا لا يمكن أن نتبنّى ، على طول الخط ، وبصورة غير نقدية ، خطاب الحكم الجمالى ذاتى الخلود .

إن أطروحتى الأساسية هى أننا نحتاج إلى تحرير مفهوم « الجمالى » من كل الادعاءات الإمبريالية لعلم اجتماع الفن المفرط فى الراديكالية ، والذى يسوّى بين القيمة الجمالية والقيمة السياسية ، وكذلك تحريره من النسبية الكلية والعجز الكلى اللذين يمكن أن ينتهى إليهما علم الجمال بسبب إلحاح التاريخ الاجتماعى للفن والنقد على التأمل الذاتى self-reflexivity . وفيما يتبقى من هذا الفصل ، سوف أعطى بعض المؤشرات الأولية لسبب اعتقادى بأن ذلك ضرورى . لكن ، قبل أن أفعل ذلك ، قد يكون من المفيد أن أوضح المعنى أو المعانى التى أقصدها من استخدامى لكلمة « جمالى » aesthetic . فعلى الرغم من أن الموضوع الأساسى لهذا الكتاب هو مفهوم « القيمة الجمالية » ومدى تأثره بعلم اجتماع الفن ، فقد بات الآن من الواضح أننى منهمكة فى الجدل حول « الخبرة الجمالية » aesthetic experience . وكما سبق وأن ذكرت فى مكان آخر ، فإن المجال الجمالى ، بمعنى ما ، ليس إشكاليا بعبارة أخرى ، أقول إن خطاب علم الجمال متشكل ، بالفعل ، تاريخيا . فهناك نظم الفنون وموضوعاتها وممارساتها (وهى ليست دائما محددة بوضوح) ، وهناك النظم المعرفية المصاحبة لها ، وهى تاريخ الفن ، والنقد الأدبى ، وعلم الجمال نفسه . وعلى الرغم من أنه من الممكن بل ومن الجوهرى فى رأينا ، استكناه هذا الخطاب والكشف عن البنى والعلاقات الاجتماعية التى تشكل فيها ، فإن الخطاب وممارساته يواجهوننا كحقيقة اجتماعية social fact . ولذا ، فإذا كنا نعنى بـ« الجمالى » ببساطة الرسومات والروايات والمتاحف والناشرين والنقاد ، ومؤرخى الفن ، ونظريات الفن الفلسفية ، وكل العناصر الأخرى التى تؤلف خطاب علم الجمال وتكون متضمنة فيه ، فليست هناك إذن صعوبات - باستثناء ذى الطابع العملى منها - فى تعيين هذا المجال وتحديد فعالياته . ومع ذلك ، فالصعوبة الأكبر إنما تتمثل فى القضيتين المرتبطتين ببعضهما ، وهما قضية « الخبرة الجمالية » (أى قضية « الخاصية الجمالية » للأعمال) ، وقضية « القيمة الجمالية » . إن مناقشة القضية الثانية تقتضى مناقشة القضية الأولى ، والسبب فى ذلك هو أننا إذا رفضنا اختزال القيمة الجمالية إلى قيمة سياسية أو أخلاقية مثلا ، فسوف نبدو إذن فى الحال كمدافعين عن خصوصية الفن ، سواء فهمت تلك الخصوصية بوصفها نوعا خاصا من الخبرة الجمالية ، أو بوصفها خاصية معينة كامنة فى منتجات حرفية معينة . فإذا كانت إحدى الروايات الجيدة لا تستمد جودتها من كونها ، ببساطة ، صادقة أو صحيحة سياسيا ، أو مقبولة أخلاقيا ، أو مفيدة لأى هدف عرضى ، فإننا نقول حينئذ أنها جيدة كرواية أو كعمل فنى . فالتقييم الجمالى ينطوى ، إذن ، على أخذ موقف من طبيعة الجمالى (إن الطريقة التى أعرض بها هذه المسألة هنا تتجاهل محتويات أطروحة « بورديو » ، التى تذهب إلى أننا بقولنا أن رواية ما « جيدة » ، إنما نعنى فقط أن كثيرا من الناس ، أو ربما الناس الملائمون ، يحبون هذه الرواية ...) . ومن الجائز أن يثبت فى النهاية أن « الجمالى » لا يعنى - على سبيل المثال - أكثر من قواعد كتابة الرواية (وهى القواعد التى - فى حالة الرواية الجيدة - تُتّبع بصورة تامة وبنجاح) . وعلى أية حال ، فقضية خصوصية الجمالى

تعد قضية محورية بالضرورة ، بالنسبة لقضية القيمة الجمالية .

إن النظرة السوسيولوجية للفنون يمكن إرجاعها ، على الأقل ، إلى بعض التعليقات غير المنظمة التى قدمها « ماركس » و« إنجلز » ، وكذلك إلى أعمال بعض الكتاب الآخرين مثل « تين Taine » ، بل وأيضا « ماكس فيبر Max Weber » ، وإن كانت تلك الأعمال لم تؤد إلى نشأة (أو تشكل) جزء من تقاليد لسوسيولوجيا الفن . إذ أن هذه التقاليد قد تطورت فيما بعد من خلال علم الجمال السوفيتى المبكر ، وكتابات أعضاء مدرسة فرانكفورت فى بداياتها ، وكذلك من خلال كتابات « كودويل Caudwell » و« فوكس Fox » وغيرهما فى بريطانيا إبان الثلاثينيات . ثم أحرز علم اجتماع الفن تقدما كبيرا خلال النمو المعاصر فى الدراسات الثقافية وعلم اجتماع الأدب فى بريطانيا وغيرها من البلدان . وقد أفرزت تلك الأعمال والدراسات مجموعة قيمة من الأدوات والنظريات التى تتعاظم دقتها باستمرار ، والتى تساعدنا على فهم أفضل للفنون . ويمكن أن نضع ضمن هذا التطور أعمال مؤرخين اجتماعيين للفن والأدب مثل « هاوزر » ، « وكلارك T. J. Klark » ، و « ريموند وليامز » ، إذ يبدو لى أن اهتماماتهم وإسهاماتهم تتداخل مع اهتمامات علماء الاجتماع وإسهاماتهم ، بمعنى أنها تندمج فى مجموعة من الأعمال حول الإنتاج الاجتماعى والتاريخى للفنون ، وشروط إنتاجها واستهلاكها ، وأشكال ورموز التصوير التى تعيد فيها إنتاج الأيديولوجيا ولقد حقق كل من علم اجتماع الفن والتاريخ الاجتماعى للفنون إنجازا هاما ، وهو إزالة الغموض عن الفن وهتك أسطورة الفنان بوصفه « عبقريا » ، وذلك بالبرهنة على خصوصية كل من « الفن » و« الفنان » من ناحية ، وعلى الأيديولوجيات والاهتمامات ، أو المصالح المتضمنة فى عملية إنتاج الفن وتقييمه من ناحية أخرى . فلم يعد الاحتجاب النسبى للنساء فى تاريخ الفنون يعزى إلى عجزهن عن الرسم أو تأليف الموسيقى ، بل أصبح يفهم فى ضوء بناءات عوالم الفن والموسيقى التى تستبعد النساء من التدريب والنجاح بمختلف الوسائل المباشرة وغير المباشرة ، وكذلك فى ضوء بعض الممارسات ، المتحيزة جنسيا ، فى تاريخ الفن والنقد الفنى . بيد أن هناك بعض الكتاب الذين أخذوا يتساءلون عما إذا كنا قد بالغنا فى إضفاء الطابع السوسيولوجى على مادتنا ، إذ أن نقد الفن كأيديولوجيا قد أفضى ، فى غالب الأحيان ، إلى اختفاء صفات الفن كافة فيما عدا صفته الأيديولوجية . وهناك أسباب عديدة تجعل من هذا النوع من الاختزال إجراء غير موفق .

فأولا ، هناك المشكلة المعروفة (والتى كان ماركس أول من أثارها فى تأملاته غير الوافية حول العوامل التى تجعل الفن اليونانى لايزال يحظى بالإعجاب من جانب جمهور القرن التاسع عشر) والمتمثلة فى استمرار بعض الأعمال وتجاوزها لفعالية بناءاتها الاجتماعية والأيديولوجية ، وهى مشكلة على أية حال ، بذل المحاولات لتفسيرها داخل نظرية الأيديولوجيا : فى ضوء القراءات الأيديولوجية المختلفة ، أو التشابهات الكافية التى توجد فى التكوينات والتقسيمات الطبقية ... إلخ .

وثانيا ، هناك أنواع عديدة من الأعمال تبدو غير قابلة للإذعان للتحليل السوسيولوجى (موسيقى الحجرة والفن التجريدى على سبيل المثال) إلا بمعنى معين ، وهو دراسة الشروط الاجتماعية لظهورها ونجاحها . وعلى الرغم من أن هناك محاولات بذلت لتحديد الجوانب الأيديولوجية ، حتى لتلك الأشكال الأشد مقاومة ، فإنه من الواضح تماما فى مثل تلك الحالات أن هناك جوانب هامة تظل باقية . فقد يقال مثلا ، كما يذهب « فولر » ،

ان أعمال « روبرت ناتكن robert Natkin » التصويرية تفوق ، من الناحية السياسية والأيديولوجية ، أعمال غيره من المصورين الأمريكيين المعاصرين ، وذلك ، على ما يقول «فولر» ، لأنها تدخل المشاهد فى نظام من الخبرة يتجاوز ما هو « بصرى بحت » . بيد أننا من الممكن ايضا ان نتساءل ـ كما أقر « فولر » نفسه فى كتابات اخرى حديثة ـ عما إذا كان « البصرى البحت » ذاته مبهجاً أو ناجحا ، وكيف ؟

ثم هناك ، ثالثا ، مشكلة تظهر حين نكتشف أن عملا ما خاطىء أو غير صحيح أيديولوجيا ، ورغم ذلك يبدو ممتعا وممتازا من الناحية التكنيكية ، أو هو ، بصورة أو بأخرى ، جيد من الناحية « الجمالية » ، وهذا أمر أقل حدوثا ، طبعا ، فى حالة التصوير التجريدى (الذى تحتاج أيديولوجيته إلى قدر كبير من الجهد التحليلى لإظهارها واستنباطها) عنه فى حالة رواية فاشية مثلا . ويحضرنى هنا مثالان ، أولهما الباليه الكلاسيكى الذى ينهض العديد من أعمال الريبرتوار الرئيسية فيه على روايات رجعية ومثيرة للغرائز الجنسية ، إن لم تكن روايات سخيفة وساذجة ، وثانيهما لوحات الرسام الألمانى التعبيرى « إميل نولده Emile Nolde » الذى كان متعاطفا مع النازية . إن ما يحدث هو أن « قراءاتى » النقدية لتلك الباليهات تتصادم مع استمتاعى بعروضها ، ومع ذلك يظل من الممكن أن أعجب بالمهارة والتصميم ، والألحان الراقصة فى أجزاء من تلك الأعمال ، بينما لا تؤثر المعرفة العرضية فى الحالة الثانية فى إعجابى بأعمال « نولده » التصويرية . وبما أنها لا تؤثر ، فما الذى أعجب به إذن ؟ (ليس من المرجح طبعا أن نكتشف أن تعاطف نولده مع النازى يظهر ، بصورة أو بأخرى ، فى أعماله ، ولكن، هل يجب علىّ فى هذه الحالة أن أبحث عن محتوى أيديولوجى بديل يفسر ردود أفعالى الإيجابية ؟) . سوف أعود (فى الفصل الثانى) لهذه المشكلة عندما أعرض لوجهة النظر التى عبر عنها « هادجينيكولاو Hadjinicolaou » والقائلة بأن : (المتعة التى يشعر بها المشاهد عند رؤيته للوحة ما ، وتطابق أيديولوجية الجمالية مع الأيديولوجية البصرية للوحة إنما هما شىء واحد) .

لكل هذه الأسباب ، بدأ عدد من الناس فى القول بأننا يجب ، رغم كل شىء ، أن نعيد وضع الجمالى ، إن لم يكن فى شكله التقليدى ، الماهُوى ، فعلى الأقل فى سياقات سوسيولوجية أو مادية مقبولة . ولقد كان العمل العظيم الأخير لـ « جورج لوكاتش Georg Lukacs » ، وهو واحد من الشخصيات الرئيسية فى سوسيولوجيا الفن ، يدور حول طبيعة الجمالى . وعلى الرغم من أن النقاد والمعلقين قد خلصوا إلى أن محاولته لتعيين خصوصية الجمالى تعيده إلى التحليل المثالى اللاتاريخى الذى يميز كتاباته المبكرة فى مرحلتها قبل الماركسية ، فإن محاولته تدل فعلا على عدم رضائه عن نظريات الفن الاختزالية . ولهذا السبب تمثل تلك المحاولة اتجاها هاما بالنسبة لدارسى أعماله . وهناك من كتبوا مؤخرا مقترحين تطوير نظرية جديدة فى علم الجمال ، ناقدين ، فى بعض الاحيان ، أعمالهم الخاصة المبكرة . فعلى سبيل المثال ، يقول « فولر ») (إن انسداد الحساسية الجمالية هو فى حد ذاته أمر محدد أيديولوجيا ، إذ أنه ينطوى على نوع من الإذعان لنزعة اختزالية فى الرؤية غير ثقافة النظام الاقتصادى السائد) .

ويقدم « ريموند وليامز » التعليق الحذر التالى) (حتى بالنسبة لمقولة الجمالى ، فإننى أقول إنه من

الضرورى تماما معارضة علم الجمال كمجال معرفى خاص بنوع معين من الاستجابة . إلا أننا لا نستطيع أن نستبعد إمكانية اكتشاف صيغ دائمة معينة من النوع النظرى يمكنها الإجابة على هذه المقولة) .

ويذهب « تيرى لفل Terry Lovell » إلى أن علم اجتماع الفن يجب أن يهتم بتحليل المتع الاجتماعية : (إن إدراك الشكل الجمالى فى حد ذاته يجب أن ينظر إليه باعتباره المصدر الرئيسى للمتعة فى النص ... والحساسيات الجمالية مرتبطة بكل من الطبقة والجنس ، كما أن سياسة المتعة الجمالية تعتمد على الطرق المعينة التى تتوامع من خلالها الحاسية وتتطور عبر خطوط الجنس والطبقة) . ويطرح « تيرى إيجلتون » سؤالا على صلة وثيقة بالموضوع ، ويرتبط بسوسيولوجيا الفن اللوكاتشية التى تستحسن النصوص « الواقعية » ، وهذا السؤال هو : لماذا يجب أن يمنع الإدراك والتصوير الدقيق للواقعى متعة جمالية ؟

إن إدراك هذه المشكلة قد دفع ببعض الكتاب إلى محاولات عديدة لإيجاد حلول لها ، بما فى ذلك استخدام التحليل النفسى والأنثروبولوجيا الفلسفية . وليس ثمة على الإطلاق أى اتفاق حول كيفية فهم علماء الاجتماع أو علماء الجمال الماركسيين « للمتعة الجمالية » أو « الصيغ الدائمة » أيا كانت هذه . وتلك مسألة لابد وأن يثيرها علم اجتماع الفن كقضية . ومن المسلم به أن نقد النزعة الاختزالية لا يعنى السماح بالاستقلال النسبى للفن فحسب (أى بتطوره وفقا لإيقاعه الخاص وبلعبه لدوره الخاص ، وبإثباته لفعاليته الخاصة فى العملية التاريخية) ، بل يعنى أيضا التفكر فى إمكانية أن « للجمالى » خصوصيته التى لا تقبل الاختزال .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأليف : ڤالتر كاوفمان

عرض : فـــؤاد كامـــل

المـأســاة والفلسـفة

(١)

«ڤالتر كاوفمان» فيلسوف أمريكي معاصر ، ينحدر من أصل ألماني وكان أستاذا للفلسفة بجامعة برنستون ، ومؤلفا لعديد من الكتب الفلسفية القيِّمة وله فضل كبير في تصحيح صورة كلٍّ من الفيلسوفين الألمانيين «هيجل» و «نيتشه» في أذهان القراء والباحثين في تاريخ الفلسفة الحديثة بوجه عام . ويقول «توماس مان» الكاتب الألماني العظيم عن كتابه «نيتشه» : «إنه عمل يتفوق تفوقا عظيما على كل ما أُنجز من قبل في نقد «نيتشه» وتفسيره» وفضلا عن كتبه الفلسفية النقدية في شرح هذين الفيلسوفين وإعادة تفسيرهما فقد ترجم لهما عن الألمانية نصوصا فلسفيةً ، ترجمة دقيقة ، إلى اللغة الإنجليزية تعدُّ الآن من مراجع وروائع الأدب الفلسفي الحديث .

وإلى جانب هذه الإضافة المرموقة إلى تاريخ الفلسفة الحديثة ، أصدر «كاوفمان» كتبا أصيلة يعبِّر فيها عن فلسفته الخاصة من أهمها كتابه (نقد الدين والفلسفة) و (نصيب الإنسان Manas lot) و (الدين من تولستوى إلى كامى) و (من شكسبير إلى الوجودية) .

والشيء المميز في مؤلفات «كاوفمان» هو أنه لايفكر على طريقة «كانت» وأضرابه من الفلاسفة الذين يُؤْثرون الجفاف والتعقيد والعسر والإغراب في أساليبهم ، وإنما ينتهج منهجا يتوخى الوضوح والسلاسة ويتخذ أسلوبا أدبيا مشرقا قوامه التيسير والتشويق وطرح الأسئلة التي تستفز العقل إلى التفكير وتحثه على السعي إلى أجوبة جديدة لأعوص مشكلات الفلسفة .

وفي اختلافه هذا عن الفلاسفة الأكاديميين ، اندفع «كاوفمان» في بحثه عن (حقيقة الوضع الإنساني) إلى التماس هذه الحقيقة عند كبار شعراء المأساة (التراجيديا) في كل العصور ابتداء من العصر اليوناني حتى العصر الحاضر . وذلك في كتابه الذي نتصدى لعرضه في هذه المقالة ، وهو (المأساة والفلسفة) .

(*) Tragedy and Philosophy, W. Kaufmann. Prinekton university press, 1979.

اهتمام «كاوفمان» ينصب فى المقام الأول على (فهم الإنسان) وهو يفترض أساسا أننا نستطيع أن نلتمس هذا الفهم لدى كبار شعراء المأساة الذين صوروا الإنسان فى مواقفه المأساوية الفاجعة ، وفى صراعه مع القوى الخارجية عنه ، وفى نضاله مع نفسه وضميره وعقله ووجدانه . ولعل **«كاوفمان»** كان رائدا فى هذا المجال .

من حيث رغبته فى العثور على (**البُعْد الفلسفى**) فى المآسى الكبرى ــ سواء الإغريقية منها أو الشكسبيرية أو الحديثة ــ وذلك فى تحليلاته المفصَّلة لتلك المسرحيات ، وفى عرضه النقدى لنظريات من سبقوه من الفلاسفة الذين اهتموا بوضع تعريف لماهية المأساة ، لكى يخلص من هذا كله إلى تعريف جديد لها ، وإن كانت معرفة أوضاع الوجود البشرى ومعاناته هى أهم مايبتغيه من هذا الجهد الجديد بالإعجاب . وبهذا يُعدّ الكتاب إسهاما رئيسيا فى علم النقد الأدبى وجماليات الأدب والفلسفة فى آن معاً .

* * *

ويعيب **«كاوفمان»** على من سبقوه من الفلاسفة الذين تعرضوا للمأساة ، ومن **أهمهم «أفلاطون»** و «أرسطو» و «هيوم» و «هيجل» و «شوبنهور» و«نيتشه» و «شيلر» ، أنهم كانوا يسارعون إلى التعميم ووضع النظريات دون أن ينظروا بالتفصيل فى مأساة واحدة . ولهذا بدأ هو بإعادة فحص كلٍّ من **«هوميروس»** و **«إسخيلوس»** و **«سوفوكليس»** و **«يوريبيديس»** و **«شكسبير»** ، وثلاثة من كتاب المسرح فى القرن العشرين هم **«هوخهوت HOCHHUTH»** و **«بريشت»** و **«سارتر»** . وفى هذا الفحص يقوم بدراسة تفصيلية لعدد كبير من المسرحيات ، ويخصص فصلا بأكمله لمسرحية (**الملك أوديب**) لـ **«سوفوكليس»** ، ويحدِّد الغاية الرئيسية من الكتاب وهى تناول «المأساة» من جميع جوانبها تناولا صحيحا مثمرا ، ويقتضى ذلك إلقاء الضوء على المآسى الإغريقية والشكسبيرية ، وعلى بعض المشكلات المتعلقة بإمكانية قيام المأساة فى عصرنا الحاضر .

ولما كانت المحاولة التى يقوم بها المؤلف محاولة بنَّاءة ، ولا تقتصر على أن تكون مجرد تاريخ للنقد ، فإنه يعرض تخطيطا جديدا لـ (**بويطيقا**) تعارض (**بويطيقا ارسطو**) الشهيرة ، ويفنِّد آراء **«افلاطون»** فى هذا المجال ، باللجوء إلى تطبيق هذه الآراء ، على مسرحية (**الملك أوديب**) لـ **«سوفوكليس»** .

ويرى المؤلف أن النظريات التى وضعت عن المأساة قديمها وحديثها تجازف دائما ــ بوعى أو بغير وعى ــ بأن تكون مبنيَّة على مأساة واحدة ، ولهذا سرعان ما تظهر مثالبها إذا طبقت على غيرها من المآسى . نظرية **«هيجل»** مثلا ، تنطبق على مسرحية (**انتيجون**) لـ **«سوفكليس»** ، كما تنطبق نظرية **«ارسطو»** على (الملك أوديب) .. وهكذا دواليك . على حين يرجع مؤلفنا إلى **«هوميروس»** ليبين أن نظريته تنطبق على (الإلياذة) . وأن دراستنا لـ (**الإلياذة**) توفِّر لنا خلفية نحتاج إليها أشد الحاجة لفهم **«اسخيلوس»** و **«سوفوكليس»** و **«يوريبيديس»** ، الذين يكرس لكل منهم فصلا كاملا فى كتابه المكون من فصول عشرة .

ولا يتوقف المؤلف عند هذا الحدّ وإنما يمضى ليبيِّن كيف يمكن تطبيق نظريات **«أرسطو»** و **«هيجل»** ــ رغم

ارتباطها بالمآسى الإغريقية على مآسى «شكسبير» — وهنا يبدو لنا أن هذا أفضل مكان للرجوع إلى نظريات «هيوم» و «شوبنهور» عن المأساة ، لأن كلًّا منهما كان معنياً بـ «شكسبير» عنايته بالإغريق ، وقد تصدّى كلٌّ منهما للإجابة على هذا السؤال ألا وهو : لماذا كانت المآسى واهبةً للمتعة ؟

ويصل المؤلف أخيرا لعصرنا الحاضر . وكان قد تعرض لـ «سارتر» فى الفصل الذى كتبه عن «يوريبيديس» لأن مسرحيته (الذباب) تُغرى بمقارنتها بمسرحية (إلكترا) لـ «يوريبيديس» . ويعتنق المؤلف فى نهاية الأمر نظرية ظواهرية حديثة فى (المأساوى) ويتساءل هل يمكن أن تكون الأحداث مأساوية ؟ واليست بعض الأحداث التى تقع فى زماننا مأساوية بوجه خاص ؟ وهل يمكن أن تُكتب المأساة فى عصرنا الحاضر ؟ ويجيب على هذه الأسئلة بدراسة تحليلية لمسرحية «النائب The Deputy» للكاتب «رولف هوخهوت Rolf Hochhut» ومحاولة الكاتب نفسه لجعل «تشرتشل» بطلا مأساويا فى مسرحيته (الجنود) . ويناقش بعد ذلك «برتولت بريشت» الكاتب الألمانى المعاصر الذى حاول الخروج على التقاليد الأرسطية كلها للدراما ، وأنشأ مايسمى بالمسرح الملحمى epic Theatre ، وفى دراسته هذه للدراما الحديثة يحاول المؤلف اكتساب فهم أفضل للمأساة الإغريقية .

هذه لمحة خاطفة عن الهيكل العام للكتاب ، أردنا أن نصدِّر بها عرضنا لمضمون الكتاب ، حتى نكون على إحاطة بالخط الفكرى العريض الذى اتبعه المؤلف فى كتابه المثير ، بمعلوماته الغزيرة وآرائه الخصبة .

قد يتساءل كتاب : (المأساة والفلسفة) لماذا نعود إلى المآسى الإغريقية القديمة ، ولدينا من المآسى والأهوال ما لا يستطيع الإنسان أن يتحمله ؟ لدينا الحرب العالمية الثانية ، ولدينا (هيروشيما) و (نجازاكى) ، ولدينا المجاعات الهائلة التى أودت بملايين الأطفال والنساء والرجال فى العالم الثالث . لماذا كل هذه الضجة حول (أوديب) و (اورست) و (عطيل) ؟ ماذا تعنى (هيكوبا) لنا أو (هاملت) ، أو (هيبوليت) ؟ قيل لنا إن المأساة قد ماتت ، وكان موتها بسبب التفاؤل والإيمان بالعقل ، والثقة فى العقل . غير أن المأساة لم تمت ، وإنما ما يجعلنا غرباء عنها هو ضدها : أعنى اليأس .

إن مسرحية مثل (فى انتظار جودو) لـ «صمويل بيكيت» أو «الدرس» لـ «يونسكو» أقل تفاؤلا ، وأقل إيمانا بالعقل ، ولا ثقة عندها فى المستقبل ، ولكنها أكثر اقترابا وأشد التصاقا بمشاعر أولئك الذين ولدوا خلال الحرب العالمية الثانية أو بعدها . وإذا كان العالم عبثا لاطائل وراءه كما يقول بعض الوجوديين — وللشخص المفكر أن يختار بين أنواع مختلفة من القنوط . فلماذا لايختار أن يضحك على قدر الإنسان .. ضحكة سوداء ؟ ولماذا يكون هناك مجال للعواطف أو المثاليات أو المواقف الفخمة الضخمة ؟ والفلاسفة أنفسهم بدءوا فى اختيار الأسئلة الصغيرة ، وعلى آثارهم جرى المسرحيون فى اختيار الشخصيات الصغيرة !!

إن مؤلفنا يجد أن رؤية «هوميروس» للعالم شبيهة برؤيتنا له . وكانت تقوى «سوفوكليس» المزعومة مجرد أسطورة ، ولايقل عن ذلك وهما تفاؤل «يوريبيديس» كانت مآسى شعراء الإغريق تنبض بيأس أوّلى ، وكانت اهتماماتهم قريبة كل القرب من اهتماماتنا . ومن أراد أن يلتمس إجازة أخلاقية فى الفن فإنه لن يجدها فى الدراما الإغريقية ، ذلك أن شعراء المآسى اليونانيين لم يكونوا

ينظرون فى أخلاقيات معاصريهم فحسب ، بل كانوا ينظرون أيضا فى الأخلاق التى نادى بها «أفلاطون» ولهذا فإن مسرحياتهم تنسحب على الأخلاق المسيحية أيضا . وكانوا يدينون أيضا وحشية معظم المذاهب الأخلاقية ونزعتها اللاإنسانية .

و «كاوفمان» من تلاميذ «سقراط» ، ذلك الحكيم المتهكم الساخر الذى اهتدى إلى أن جوهر رسالته هو فضح كل ادعاء بالمعرفة بوصفه جهلاً وضُع على أسس واهية . وعندما يكتشف المرء أن كثيرا من المعتقدات الشائعة خاطىء بشكل أو بآخر ، فإن هذا الكشف يشكل دافعا قويا للبحث وفى هذه الحالة تزداد مباهج الكشف عند العثور على كنوز مدفونة تحت ركام العصور . وقد عرف شعراء الإغريق القدامى عذاب الجحيم الموجود على الأرض ، فمن الممكن أن تنير رؤاهم الجحيم الذى نصلاه فى العصر الحاضر .

***

كان «سقراط» وتلميذه «أفلاطون» شديدَيْن على الشعراء ، على الرغم من أن الفلسفة اليونانية تأثرت فى تشكيلها بشعراء المأساة الثلاثة الكبار : «إسخيلوس» و «سوفوكليس» و «يوريبيديس» ورغم أن «أفلاطون» يمكن أن يعد امتدادا لذلك التطور الذى بدأ بأول هؤلاء الثلاثة وانتهى بآخرهم ، فهو نفسه — أى أفلاطون — شاعر من أكبر شعراء ذلك العصر ، مع أنه وقف ضد المأساة ، كما وقفت المسيحية ضد اليهودية ، واستبعاد «أفلاطون» للشعراء من جمهوريته الفاضلة أمر معروف ، ويجىء متَّسقا مع نظريته فى المُثُل . فإذا كان العالم الظاهرى الذى نحياه «محاكاة» mimisis لعالم المُثُل الواقعى الذى هو الأصل فى الوجود ، وكان «أفلاطون» يعتقد أن المأساة محاكاة و «تمثيل» لعالم الظواهر الذى نعيش فيه ، فهى إذن «محاكاة للمحاكاة» أو تقليد للتقليد ، فهى تأتى فى الدرجة الثالثة من الواقع وعلى هذا الأساس شجبها «أفلاطون» واستبعدها تماما من جمهوريته الفاضلة . وفى هذا الموضع ينبغى ألا ننسى أن الفلاسفة السابقين على سقراط قد مهدوا لهذا الموقف الأفلاطونى ، ذلك لأنهم لم يستحقوا لقب فلاسفة لأنهم تحرروا من التفكير الأسطورى فحسب ، بل لأنهم خطوْا خطوة ذات دلالة كبرى وهى أنهم انفصلوا عن التفكير التأويلى ، واتخذوا موقفا مضادا للسلطة ، ولم يلجئوا إلى تفسير الشعراء أو الفلاسفة السابقين عليهم ، بل جعلوا أقوالهم تقف على دعاماتها الخاصة ، ومضوا فى طريقهم لتوكيد اختلافاتهم عمَّن سبقوهم ، ولم يرفضوا أقوال هؤلاء فحسب ، بل رفضوا أيضا كل اعتماد على السلطات أيا كانت .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والسؤال الذى يطرحه المؤلف هو : كان «أفلاطون» و «أرسطو» ومن قبلهما «سقراط» أكثر وعيا بحدود الإنسان البشرية الفانية من «سوفوكليس» ؟ ليس من شك أن كلا من هؤلاء الثلاثة كان يعتبر نفسه بالطبع أحكم من شعراء المآسى . ذلك لأن هؤلاء الشعراء (المقلِّدين) كانوا يحضون الإنسان على حب الحياة والإقبال عليها ، بدلا من أن يديروا إليها ظهورهم . وهذه الدنيا مخيِّبة للآمال ، ولا تفى بوعودها ، وتظهر على أنها سراب بمضى الزمن . فإذا انتهى الأمر إلى اليأس وكان أمامنا اختياران : إما أن ننبذ هذا العالم وراء ظهورنا ونتطلع إلى عالم آخر لا يعتريه التغير ولا يوجد فيه زمان ، أو أن نلتمس العزاء فى الفن والشعر . فالشعراء عند

«افلاطون» أنبياء زائفون ، عبدة أوثان يضعون ثقتنا فى صور ، ويقدمون لنا أشباه الأشباه ، ولا يعرفون شيئا عن المثُل ، عن الحق .

وقد نعترف بأن المأساة محاكاة للفعل كما يرى **«افلاطون»** ــ ولكنها تنطوى فى الوقت نفسه ــ كما يرى **«كاوفمان»** ــ على رؤية عميقة للوضع الإنسانى ، وتضم ثروة من نفاذ البصيرة ، وقد تكون مساوية ، إن لم تزد ــ لحكمة **«افلاطون»** ومن الواضح أيضا أن كل محاكاة للحياة ليست بالضرورة مأساة ، بل لكل تراجيديا شروطها لكى تصبح فنا جديرا بالمشاهدة والتأثر .

* * *

وإذا كان **«افلاطون»** مبشرا فى تناوله للمأساة ، وكان استبعاده لها من جمهوريته لأسباب تربوية ، فقد كان **«ارسطو»** قاضيا يريد أن يكون موضوعيا فى حكمه على المأساة ، ومن ثم فقد كان فى المقام الأول متمردا على أستاذه **«افلاطون»** ، وكان ماكتبه عن المأساة فى دراسته المعروفة باسم **(البويطيقا)** عملا غير فلسفى إلى أقصى حد ، وهذا الطابع المضاد للفسلفة كان له تأثير بالغ على النقاد والشعراء وظل سائدا قرونا طويلة لايناطحه فيها تعريف آخر مُعْتَمَد لفن التراجيديا . ويتلخص هذا التعريف الأرسطى للمأساة فى أنها شكل من أشكال الأدب يثير فينا الشفقة (ويؤثر **«كاوفمان»** استخدام كلمة الرحمة على الشفقة) والخوف ، ويقوم فى نفوسنا بعملية تطهير **(كاثارسيس)** من أحزاننا المنسية أو المكبوتة ، حين نرى على المسرح أننا لسنا وحدنا فى معاناتنا ، وتمثل المأساة فعلا رمزيا يؤديه ممثلون فى مدة لا تقل عن ساعتين ولا تزيد عن أربع ساعات ، ولابد أن تكون التجربة المعروضة مركزّة إلى أبعد حد .

ومن الواضح أن **«ارسطو»** يركِّز على الشكل وعلى الصنعة والأسلوب الفنى بدلا من التركيز على الأفكار ووجهة النظر . ويرى المؤلف فى نقده لتعريف **«ارسطو»** للمأساة أن الشكل لا يمكن أن يكون وسيلة وإنما هو غاية فى ذاته . كما يعترض على استخدام كلمة **(شفقة)** eleas أو «عطف» الواردة فى التعريف ، لأن الشَّفقة معناها النظر من عَلٍ على الأشخاص الذين نُعْجب بهم ، فنحن لانشفق على **«بروميثيوس»** أو على **«اوديب»** ، إذ لابد من التفرقة بين ما هو مثير للشفقة وبين ما هو مأساوى بحق . والموقف الذى يتخذه **«ارسطو»** من المأساة هو موقف الطبيب النفسانى المعالج ، وهو يتناول المأساة من حيث ملامحها الشكلية وتأثيرها الانفعالى ، ولم يحدِّد لنا ما هو «المأساوى» فى المأساة .

ومن الأبعاد التى أغفلها كلٌّ من **«افلاطون»** و **«ارسطو»** علاقة العمل الفنى . بمؤلفه ، بينما اهتم كلٌّ منهما بتأثير الشعر على القراء والمتفرجين أى بالانفعالات التى يثيرها العمل الفنى . فاهتم **«افلاطون»** بالجانب الأخلاقى التربوى من هذه الانفعالات ، واهتم **«ارسطو»** بالجانب النفسى ، وهكذا كانت البويطيقا عند كلٍّ منهما سلبية ، وركّز كل منهما على الجمهور المتأثر ولم يركز على الشاعر .

وكان من واجب الفيلسوف أن يطرح هذه الأسئلة المهمة :

ما هو القصد الواعى للشاعر من كتابة مسرحيته ؟ ماذا يريد أن يقول ؟ وما أهدافه ؟ ما المهمة التى ألقاها على نفسه ؟

(٢)

يقول **كاوفمان**، عندما تصدى **«افلاطون»** لمناقشة المأساة نظر فى المضمون ، وعندما ناقشها **أرسطو»** انصرف إلى الشكل .

وكان **«افلاطون»** متحاملا فى مناقشته على نحو غريب ولم يكن على كل حال فى احسن حالات عبقريته . وأغرب من هذا لم يناقش مأساة واحدة وإن أشار عدة مرات إلى شعراء المأساة وإلى **«هوميروس»** ولكنه لم يتناول بالتحليل **(الإلياذة)** أو **(الأوديسا)** ، وإن استشهد بفقرات منها لمجرد المعارضة . وكانت له بعد هذه التجاهلات كلها تعميمات جريئة . ولم يتوقف مرة واحدة ليتساءل : ما الذى كانت ترمى إليه **(الإلياذة)** أو مآسى **«سوفوكليس»** و **«يوريبيديس»** و **«إسخيلوس»** ؟ وكثيرا ما كان ينتزع استشهاداته من سياقها بحيث تفقد كل قيمة ادبية . ولايتعرض للأثر الكلى للعمل الأدبى على القارىء الحساس ، ووقف من المأساة اليونانية موقف الرقيب فى أيامنا هذه ، وكان همه أن يجعل الناس سعداء فضلاء ، وفى سبيل هذه الغاية ألغى حرياتهم ، وأخمد عواطفهم ، وحَرَمَهم من كل خيال ، ولهذا لم يفسح للشعراء الذين يثيرون العواطف ويلجئون إلى الخيال مكانا فى جمهوريته الفاضلة السعيدة .

ويرى **«كاوفمان»** أن المأساة ليست فيما تعرضه ، أى فى مادتها ، وإنما فى كيفية عرض ماتعرضه . والمادة نفسها يمكن أن يتناولها الكاتب فيجعل منها مأساة ، أو ملهاة . ولا ينبغى النظر إلى العمل الفنى من حيث هو فن على أنه محاكاة ، كما ذهب إلى ذلك **«افلاطون»** بل إن وظيفته هو أن ينقلنا إلى عالم آخر خاص به ، وإلى مستوى من الواقع يميِّزه عن سواه من مستويات الواقع . الفن هو انتصار الشكل على الفناء ، والتجريد العينى على الفوضى والعماء ، وفى تحديه للحدود التى يفرضها علينا الوجود المادى يحشد الفن أقصى مايستطيع من المعنى فى اللغة ، أو الرؤية ، أو الصوت . وليس الفن تعبيرا عما وجد من قبل فى انتظار التعبير ، ولكنه كشف عما لم يكن موجودا حتى تم اكتشافه ، إنه خلق وإبداع .

وفضل المآسى الإغريقية علينا هو انها تكشف لنا عن أننا لسنا وحدنا ، ولسنا بمعزل عن إخواننا البشر الذين يمكن ان يكون بعضهم أبطالا عظماء رغم كل مايلاقونه من معاناة أصابنا منها نصيب فى مواقف من حياتنا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكاتب المسرحية لايكتب مع ذلك ترجمة ذاتيه لحياته ، وإنما يُخْفى نفسه بحيث يجد الرموز التى لها قوة إثارة احزان أولئك الذين يقرءون مسرحيته او يشاهدونها .

ويرى **«كاوفمان»** أن مايعبِّر عنه الكاتب المأساوى ليس فكرة ، وإنما تجربة حياته ، ووجهة نظره نحو الوضع الإنسانى ، ورؤيته للعالم ، كل ذلك من خلال شخصيات مسرحياته .

وعندما نتحدث عن عمل فنى يجب علينا أن نحيط بأبعاده الثلاثة : البعد التاريخى ، والبعد الفنى ، والبعد الفلسفى .

أما البعد التاريخى فقد اكتسب ثروة كبيرة ودافعا قويا من فلسفة **«هيجل»** التى عالجت الفلسفة والادب والدين والفن من منظور تاريخى ، وأصبحت دراسة السياق التاريخى منذ ظهور هيجل أمرا لازما لاغنى عنه لدراسة العمل الفنى .

غير أن الإسراف فى اصطناع هذا للنهج التاريخى كان له رد فعل متطرف آخر هو التوكيد على الاستقلال الذاتى autonomy للعمل الفنى . وللتخفيف من غلواء هذا التطرف الآخر ، يرى «كاوفمان» أنه لابد لفهم العمل الفنى من الرجوع إلى أعمال فنية أخرى ، والجهل التاريخى المطلق ينشأ عنه إخفاق تام فى فهم العمل ، فلا أقل من الرجوع إلى (التراث) بشكل أو بآخر ، ذلك أن الأحكام النقدية تقتضى عقد المقارنات والموازنة بين العمل الفنى وغيره من الأعمال التى أنجزت فى مجاله .

وثمة معرفة أخرى تساعد على الحكم على العمل الفنى ألا وهى المعرفة بحياة الفنان وظروف نشأته وتطوره ، وهذه الإحاطة هى ماتُعرف فى المصطلح النقدى بالسياق البيوجرافى bigraphical context . وهناك أيضا مدرسة التحليل النفسى للأدب ، وهى تعين أيضا على فهم بعض جوانب العمل الفنى . وأجدى من كل هذه الدراسات البيوجرافية والنفسية دراسة (التطور الفنى) أو النمو الفنى للفنان ، وعلاقة أعماله بعضها بالبعض الآخر . وقد كان «جوته» أفضل من فتح هذا المنظور ، وتأثر به «هيجل» تأثرا كبيرا .

والسؤال المهم الذى ينبغى أن يطرحه كل ناقد هو : ماذا نريد من العمل الفنى ؟ المتعة أو الفهم ؟ وإذا كنا نريد الفهم ، فما هو هذا الذى نريد أن نفهمه ؟ أو بالأحرى : ماهو (المعنى) المقصود الذى يكمن وراء العمل الفنى ؟

قد يتساءل القارىء : أمن الضرورى أن ينظر الفيلسوف فى الجزئيات بدلا من أن يكتب نظرية فى المأساة ، ويترك الأعمال الجزئية للنقاد وعلماء اللغة ؟ لم يكن «أفلاطون» و «أرسطو» وحدهما فى هذا المضمار ، بل اقتفى آثارهما فلاسفة العصر الحديث الذين وضعوا بجسارة أحكاما عامة على المأساة دون شاهد أو دليل ، ولهذا جاءت أحكامهم الشاملة التى لا تتلاءم مع الواقع هشّة متهافتة . ومازالت فلسفة المأساة فى طفولتها تحبو دون إحساس بالمسئولية ، متناسية الفرق بين الواقع والخيال ، بين المسرحيات والنظريات .

وفى بحثه عن العناصر الجوهرية والرئيسية فى المأساة ، يرى «كاوفمان» أن فلسفة المأساة يجب أن تتمتع بحس واقعى ، وشعور بالمسئولية بالنسبة للشواهد والبيِّنة ، أعنى أنه ينبغى الاهتمام بالمسرحيات العينية فى حد ذاتها ، وأن نهدف إلى فهم جديد للبعد الفلسفى للمآسى الكبرى القديمة والحديثة ، ولا مانع من الانتفاع بالأخطاء والبصائر الفلسفية التى تركها المفكرون الذين اهتموا بالمأساة .

* * *

وفى تطبيقه لهذه الأفكار على مسرحية (أوديب ملكا) لـ «سوفوكليس» يخالف «كاوفمان» كثيرا من النقاد الذين رأوا أن القدر هو الموضوع الرئيسى فى هذه المسرحية ، إذ يرى أن هذا الموضوع إنما هو (بحث الإنسان عن الحقيقة) . (أوديب) باحث عن الحقيقة ، وهى مأساة تتمثل فيها (لعنة الأمانة) ، فأولئك الذين بلغوا درجة رفيعة من الأمانة ــ مع أنفسهم ومع الآخرين ــ يتحملون مشقة كبيرة وعناءً مضنيا فى تحرِّى الحقيقة وتحديدها . إنهم لا يكفون عن التساؤل وعن المثابرة المستمرة فى الوقت الذى ينصحهم فيه الآخرون بالتوقف . و (أوديب) إنسان ممتاز فى أمانته بشكل خارق للعادة ، وشهوته للمعرفة لاتعرف الرحمة ،

وإصراره على السعى للكشف عن الحقيقة وعن نفسه وعن المجتمع . وينتهى به إلى أن يطلب النفى من المدينة .

(اوديب) مسرحية عن (اللا أمن الجذرى الذى يواجه الإنسان) فى هذه الحياة ، وعدم الأمان هذا يشكل جزءا من تجربة **«سوفوكليس»** للحياة التى افضت به إلى أن يرى أن الشخص النبيل هو أشد الناس معاناة فى هذه الدنيا .

«اوديب» مأساة **(العمر الإنسانى)** فقد كان **«اوديب»** أعمى لايعرف هويته ، فلما أدرك موقفه واستدل على هويته فقأ عينيه لكى يصبح أعمى بالفعل بعد أن كان أعمى بالإمكان . فهو نموذج على مأساة العمى الإنسانى الحق .

والشىء المأساوى فى مسرحية **«اوديب»** هو أن بعض المواقف الإنسانية تتسم بـ **(حتمية المأساة)** ، فأمانة **«اوديب»** قد تكون نافعة لشعبه ، ولكنها مدمِّرة له ، وهى لاتدمره وحده بل تدمر **«چوكاستا»** امه ، وأبناءه منها ، وأمانته تفرض عليه — لمصلحة شعبه — تضحية مأساوية بالذات ، فالإخفاق ها هنا محتوم لا مفر منه .

و «اوديب» مسرحية عن **(العدالة)** . ولنا أن نتساءل : هل كان ملاك **«اوديب» و «چوكاستا»** عدلا ؟ هل يستحقان ما حدث لهما ؟ كلا ، إنهما لايستحقان ذلك بكل تأكيد . قد نتفق على أن لهما أخطاءهما ولكن ، أين فينا المنزَّه عن الخطأ أو الذى يخلو من العيوب ؟ ونحس أيضا بكل تأكيد أنهما نالا من العذاب أكثر مما يستحقان . **«اوديب»** يوقع بنفسه العقوبة على ما اجترح من الأخطاء ، فيفقأ عينيه وينفى نفسه ، **و «چوكاستا»** تلجأ إلى الانتحار ، أليس فى هذا عدل إنسانى ؟ إن **«سوفوكليس»** يكشف لنا عن الجانب المظلم من العدالة بقوة لم يسبقه إليها أحد فى زمانه ؛ ويبيِّن لنا أيضا أن العدالة — التى لاتشك فى صحتها — إشكالية وموضوع تساؤل ، وهذا سبب من أسباب عظمة المسرحية ، وقوة تأثيرها .

وقد يكون اللا أمان والعمى وجهين من تناهى الإنسان وفنائه ، وقد تكون لعنة الأمانة والشكوك التى تكتنف العدالة معبِّرة عن شىء واحد الا وهو أن مسرحية **«اوديب»** تضع الأخلاقيات الشائعة موضع لشك ، وتبيِّن فى الوقت نفسه أن المحتوم الذى لا مهرب منه ولا علاج له هو مجال المأساة والخطوة التالية هى البحث عن مخرج لهذا التناهى البشرى والفناء الإنسانى ، وهذا المخرج يجده **«سوفوكليس»** فى **(التديّن)** أو التقوى . والقيمة الحقيقية لتجربة **«سوفوكليس»** تكمن فى دفعنا إلى هذا الحل ، وإقناعنا بأن السعادة والفضيلة ليستا توأمين ، وأن بعض الفضائل المعروفة فى عصره لم تكن بمعزل عن الإشكال .

ويحاول **«كاوفمان»** تفسير قوة التأثير الذى تتركه **(اوديب)** فى نفوس القراء والمتفرجين ، فيقول إن هذا التأثير يرجع إلى أن **(اوديب)** يمثل الناس جميعا ، وكل إنسان كان ذات مرة بالقوة أو بالخيال ، شبيها بـ «أوديب» ، أو كلنا هذا **(الأوديب)** ، **فإذا ووجه بهذا الحلم فى الواقع ارتد فزعا ورعبا من تهمة الكبت الموجهة إليه والتى تفصل طفولته عن حالته الحاضرة . وهنا يبدو تفسير «فرويد»** مقبولا حين يقول إن مشاعرنا الجنسية الأولية موجّهة إلى أمهاتنا ، وكراهيتنا العميقة ورغباتنا المدِّمرة موجهة ضد آبائنا ، فـ **(اوديب)** يمثلنا جميعا من حيث أننا نرغب فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستحواذ على أمهاتنا والتخلص من آبائنا غير أن هذا التفسير يتناسى الجنس الآخر الذى هو المرأة .

فما موقف المرأة من هذه العقدة ؟

* * *

هل كان **(أوديب)** بطل المأساة التى كتبها **«سوفوكليس»** شريرا أم خيِّرا فاضلا ؟ يرى **«أرسطو»** أن **(أوديب)** كان من الناحية الأخلاقية إنسانا وسطا ، فلا هو بالشرير الخبيث ، ولا هو بالخير الفاضل ، ونحن نعرف أن الفضائل عند أرسطو وسط بين رذيلتين ، فالكرم مثلا وسط بين التبذير والبخل ، والشجاعة وسط بين التهور والجبن ، وهكذا دواليك . ولكن هل ينبغى أن يكون بطل المأساة دائما على هذا النحو الذى كان عليه **(أوديب)** ؟

* * *

ولما كانت الرؤية المأساوية هى مايميِّز شاعر المأساةعن غيره من الشعراء ، فلابد من أن نُدرج **«هوميروس»** فى عداد شعراء المآسى رغم أنه لم يكتب تراچيديات ، وإنما كتب **(الإلياذة)** و **(الأوديسا)** فى قالب الملحمة . كان **«هوميروس»** شاعرا مأساويا بلا منازع ، هكذا كان فى نظر **«أفلاطون»** أعظم شعراء المأساة من الإغريق ، وهكذا أيضا اعتبره **«نيتشه»** الفيلسوف الذى كتب : **(مولد المأساة من روح الموسيقى)** . ولهذا لم يشأ **«كاوفمان»** أن يتجاهله بوصفه منبعا يستقى منه كتاب المأساة مثل **«إسخيلوس»** و **«سوفوكليس»** مآسيهم . فما الذى ورثه هذان الشاعران من **(الإلياذة)** ؟ وهل لـ **(الإلياذة)** بُعْد فلسفى ؟ وهل تعرض علينا تجربة حياة ، وتقدِّم لنا رؤية للوضع الإنسانى ؟

قد يكون من المفارقة أن يكون **(شكل الإلياذة)** هو الذى ترك طابعه على المأساة الإغريقية . ووجه المفارقة هو أن **(الشكل)** بالذات هو الذى يبدو مختلفا عن **(أشكال)** المأساة . فـ **(الإلياذة)** ملحمة وليست مسرحية ، وثلاثة أخماسها خُطب وأحاديث مباشرة كما أنها لاترتب أحداث الحرب ترتيبا زمنيا ، وموضوعها واحد هو غضب **«أخيل»** ، وتمتد على فترة زمنية قصيرة هى حرب السنوات العشر ، ومبدأ الترتيب الذى دارت حوله هو سلسلة من الصراعات . ولم يكن **(الشكل)** وحده هو ماورثه شعراء المأساة من هوميروس بل ورثوا أيضا **(استمرارية الموضوع)** ، وورثوا ما هو أهم من ذلك وهو **(التوكيد الرئيسى على فظائع الوجود الإنسانى)** : آلام الأبطال ومصارعهم ، والعواطف العمياء الهوجاء التى كانت دوافع أعمالهم ، والإشادة بمجد المعاناة الإنسانية والتغنى بنبل الأبطال وشجاعتهم فى حومة الوغى .

والسمة الثالثة لـ **(الإلياذة)** التى تركت بصمة حاسمة على المأساة الإغريقية هى **(الإنسانية)** العميقة التى تعانى العذاب بوصفه عذابا والموت بوصفه موتا ، واعتبار عنصر **اللامتوقع** من أساسيات الوجود الإنسانى .

ومن (الإلياذة) **يمكن أن نستخرج هذا الدرس الأليم وهو أن أشرس الصراعات لاتنشب بين الخير والشر ، وإنما تدور رحاها بين الخير والخير . وعلى الرغم مما تصوره (الإلياذة)** من عظمة الإنسان ، فإنه يعيش على حافة الظلام ، وعدم الأمان هو نسيج وجوده ، سواء فى الإلياذة أو فى مآسى **«سوفوكليس»**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

و «إسخيلوس»، وهذا الظلام واللاأمن اللذان يحيا الناس على حافتهما يضفيان طابعا إنسانيا على عالم «هوميروس». غير أن ظلال الموت فى هذا العالم لاتدنس الأرض بقتامة بشعة، وإنما هى دعوة إلى الفرح والشهامة.

هذه التجربة الإغريقية تختلف اختلافا تاما عن التجربة التى نجدها فى الهندوكية أو البوذية، فى الكونفو شيوسية أو الطاوية، فى اليهودية أو المسيحية كما أنها بعيدة كل البعد عن فلسفة «أفلاطون» وفلسفة الرواقيين والأبيقوريين، ولانجد عند العقلانيين فى القارة الأوربية أو عند التجريبيين الإنجليز أو عند المثاليين الألمان من أتباع كانت وهيجل — لا نجد وعيا أو إدراكا لإمكانية مثل هذه التجربة الهومبرية فى الحياة.

وقد كان «نيتشه» هو أول من التقط هذه الروح الهومبرية فى تناوله للحياة، كما نجد فى الفسلفات الوجودية شيئا من هذه الروح التى تهتم باللحظة الحاضرة، مع الإحساس بأن كل مايدور فى هذه الدنيا عابر، وبأن الموت وشيك، وبأن أفضل مايتمناه المرء هو أن يُذكر فى قصيدة أو ملحمة. وهكذا حاول الشاعر القديم أن يحقق أسمى أمنيات أبطاله، لا أن يهدف إلى تسلية مستمعيه.

(٣)

ماتت المأساة عند «نيتشه» بالانتحار.. ماتت ميتة مأساوية ويعتقد «نيتشه» أن «يوريبيديس» هو المسئول عن موت المأساة الإغريقية، أو على الأقل هو المسئول عن إشاعة روح عصر جديد لم تعد فيه المأساة ممكنة، هذه الروح هى (التفاؤل) «سقراط» و «يوريبيديس» مسئولان عن إشاعة هذه الروح بين الإغريق ذلك أن إيمان كلٌ منهما بالعقل يجعل من الممكن تجنب الكوارث، وإذا استخدم الناس عقولهم الاستخدام السليم لم يعد ثمة مجال للفواجع والمآسى. والغريب أن «أرسطو» اعتبر «يوريبيديس» أكثر الشعراء مأساوية.

ويرى «كاوفمان» أن مسألة التفاؤل والتشاؤم التى أدخلها «نيتشه» فى مناقشته للمأساة — بتأثير أستاذه «شوبنهور» هى مسألة تبسيطية simplistic، كما أن «نيتشه» لم يناقش إلا نمطا واحدا من المأساة اعتبره النمط الوحيد، وحملة نيتشه موجّهة فى الواقع إلى سقراط إن الفضيلة الأساسية هى المعرفة وأن كل مايرتكبه الإنسان من شرور ناتج عن الجهل. ولم يكن «يوريبيديس» واقعا تحت تأثير «سقراط» كما ادعى «نيتشه»، وتجمع الأدلة على أنه لم يكن مقتنعا بفلسفة «سقراط» بل الأحرى أنه كان متأثرا بالسوفسطائيين، وأنه كان يبينٌ لنا بجلاء تهافت العقل وعجزه عن تجنب المأساة، وإذا كان «سوفوكليس» يصور الناس كما ينبغى أن يكونوا، فإن «يوريبيديس» كان يصوّرهم كما هم فى الواقع. خلاصة القول هو أن «نيتشه» كان جائرا فى حكمه على «يوريبيديس» متحيزا فى قراره بموت المأساة، ويبدو أنه كان يقتفى آثار «جوته».

وأفضل مايقال عن «يوريبيديس» هو أنه كان ملتزما engage بالمعنى السار ترى الحديث لهذه الكلمة. ويَدْفع «كاوفمان» عن «يوريبيديس» تهمة (العقلانية السقراطية) بأنه لم يكن يؤمن بأن العقل هو الأداة الكافية أو الوحيدة لبلوغ الحقيقة، فهو فى واقع الأمر رد فعل مضاد لـ «سقراط» كما يرى «كاوفمان» أن

«يوربيبيديس» كان أحكم من الفلاسفة العقلانيين ، ويتساءل : من هم الفلاسفة الذين يعتقدون اليوم أن العقل وحده كاف للكشف عن الحقيقة ؟

* * *

ويعتقد «كاوفمان» أن «سارتر» (وبخاصة فى مسرحيته «الذباب») «وبريشت» «وشو» و«إبسن» ينحدرون من سلالة «يوربيبيديس» ولاينتمون إلى «شكسبير» ؛ بل يرى إن «يوربيبيديس» كان أكثر حداثة من «شكسبير» فى كثير من الوجوه ، ويعد مزجه بين المأساة والملهاة سمة من سمات الدراما الحديثة .

ومن المفيد بوجه عام أن نميز بين أنواع وانماط متعددة من المآسى ، فليس هناك قالب واحد للمأساة ، ولهذا كانت بعض آراء «أرسطو» تنطبق بصورة أفضل على «شكسبير» من انطباقها على «إسخيلوس» «وسوفوكليس» ، ومعظم مآسى «شكسبير» تثير فينا دافعى الشفقة والخوف وهما الانفعالان الرئيسيان اللذان تدور حولهما نظرية «أرسطو» فى المأساة ، ولعل أوضح مثالين على هذا مسرحية «(الملك لير) ومسرحية (هاملت) .

ولايعتنى «شكسبير» بترتيب الأحداث اعتناءه بتصوير الشخصيات وجمال الشعر . وقد لاتكون (هاملت) ذات حبكة درامية مُحْكمة ، وإنما تكمن جاذبيتها فى تصوير شخصية (هاملت) نفسها . أما الكشوف أو التُّعرفات التى يسميها «أرسطو» recognitions فهى كثيرة فى مآسى «شكسبير» فالملك «لير» مثلا يكتشف حقيقة الشخصيات المحيط به شيئا فشيئا . وكذلك يفعل (تيمون Timon) فى كشفه لتفاهة أصدقائه . و (عطيل) يكتشف براءة (ديدمونة) وخبث (إياجو) فى نهاية المسرحية . التعرفات إذن أساسية فى تلك المسرحيات ، وتاتى متأخرة ، كما كانت فى مسرحية (أوديب) ، ولو أنها جاءت مبكرة لما حدثت الكوارث . والواقع أنه لا توجد أزمات عميقة فى مآسى «شكسبير» ، أو بالأحرى لم تكن هذه المآسى محتومة ، وعلى سبيل المثال ، كانت النهايات فى (هاملت) ناجمة جميعا عن ضرب من الالتباسات والخلط والدسائس . والحبكة غير الكلاسيكية فى (هاملت) تعكس تجربة حياة غير كلاسيكية .

والعيب المأساوى أو (الهامارشيا hamartia) الذى أشار إليه «أرسطو» والذى يكون سببا فى الكوارث التى تحدث فى المأساة — واضح كل الوضوح فى مآسى «شكسبير» . الطموح عند (مكبث) ، الرجل النبيل الذى عيبه الوحيد هو الإفراط فى الطموح ، التردد عند (هاملت) الأمير النبيل ، الغيرة عند (عطيل (، القائد النبيل . الكبرياء المسرفة عند (كوريولانوس) النبيل ، شدة النعومة عند (رتشارد الثانى) الملك النبيل ، الإسراف فى العشق عند (انطونى وكليوباترة) ، الإسراف فى الكرم عند (تيمون) النبيل

الإفراط فى الكبرياء عند الملك (لير) الذى لا يعرف المصالحة وانصاف الحلول . وتدل الأبحاث التى دارت حول الدراما الشكسبيرية أن « شكسبير » لم يكن يعرف من اللاتينية إلا قليلا ، ولن معرفته باليونانية كانت أقل . فليس من العدل أن نحكم عليه بقانون « أرسطو » الذى لم يكن يعرفه كما أن المآسى الإغريقية لم تؤثر عليه تأثيرا كبيرا .

ومن الفلاسفة المحدثين الذين نظروا فى مسرحيات شكسبير وقدروها تقديرا عظيما كان الفيلسوف الألمانى « **هيجل** » الذى جمع بين الثقافة الواسعة والبصيرة النافذة ، غير أنه لم يضع نظرية متكاملة للمأساة وإنما كانت له أفكار ونظرات واتجاه يميل إلى التعددية فى وجهة النظر . وقد استبدل بالصراع ما أسماه بالتصادم المأساوى tragic callision ويقدم «**هيجل** » فى دراسته لعلم الجمال وفقا لترتيب تاريخى ، فناقش فى محاضراته المأساة الإغريقية القديمة ، ليضع فى مقابلها المآسى الحديثة ، وبخاصة مسرحيات « **شكسبير** » فيقول : **إن ابطال المأساة الكلاسيكية القديمة يواجهون مواقف ، لو انهم قرروا فيها بحزم التحيز لدافع اخلاقى هو وحده الذى يتلاءم مع طبعهم الذى تم تشكيله نهائياً ، فإنهم يضعون انفسهم بالضرورة مع السلطة الأخلاقية المبرّرة ايضا التى تواجههم** » .

ويمضى «**هيجل**» قائلا : «**وفى المأساة الحديثة تقرر الشخصية فى خصوصيتها — من ناحية أخرى — بما يتفق مع رغباتها الذاتية واحتياجاتها ، والمؤثرات الخارجية .. الخ ، وسواء اختارات ما هو مبرّر أو انساقت إلى الظلم والجريمة ، فهذا أمر عرضى . وهنا قد تتطابق الغايات الأخلاقية مع الشخصية ؛ غير أن هذا التوافق قد لايؤلف الأساس الجوهرى والشرط الموضوعى للعمق المأساوى والجمال**» .

ويرى «هيجل» أننا : «**نلتقى فى المأساة الحديثة بشخصيات متقلّبة فى كثير من الأحيان ، وبخاصة نلتقى بانماط تعانى من عاطفتين ترمى كل منهما بالشخصية من قرار إلى آخر ... ومع ان الحركة المأساوية تعتمد على تصادم ، فإن إسقاط هذا التنافر فى فرد واحد يبعث على الحرج من وجوه شتى**» .

ومهما يكن من أمر فإن «**هيجل**» يرى أن معظم دوافع أبطال «**شكسبير**» ، مثل (**هاملت**) والملك (**لير**) و (**عطيل**) و (**مكبث**) دوافع أحادية الجانب ، وليس الحق كله فى جانبها أو الشر كله ضدها . وعنصر الذاتية والفردية واضح كل الوضوح فى مسرحيات «**شكسبير**» ، فالأفراد فيما يعانون من عواطف ينقادون بطبائعهم وشخصياتهم ، لا لأنهم مبررون فيما يفعلون ، بل لأنهم جُبلوا على هذا الطبع أو ذاك .

والتقدم الرئيسى الذى أنجزه « **هيجل** » على من سبقه من الفلاسفة فيما يتعلق بالمأساة أنه بدأ يتساءل : ما هو الجوهر أو اللب فى كثير من مسرحيات « **شكسبير** » ؟ فها هو ذا يتنبه إلى المعنى الكامن وراء المسرحيات ، أو ما يسميه « **كاوفمان** » : (**البعد الفلسفى**) وهذه خطوه تحسب «لـ **هيجيل** » غير أن الاعتراض الرئيسى الذى يوجه إليه هو أنه لم يكن منهجيا بصورة ، والمطلوب منه هو مزيد من التحليل المدعم لعدد قليل من الشعراء ، ولبعض المسرحيات المهمة بالذات .

وقد يحسب لـ هيجيل « ايضا انه فى ملاحظاته المتناثرة قد وصل قبل كثير غيره من النقاد إلى أن بعض المسرحيات المحدثة" لا تندرج تحت باب المأساة أو الملهاة ، بل هى شىء وسط بينهما ، كما وصل ايضا إلى أن ما يريده المتفرج الحديث ليس مزيدا من الآلام والأحزان على المسرح ، ذلك أن الواقع يبدو لنا مظلما بما لا يحتاج إلى فضل بيان ، وبذلك يكون « **هيجل** » قد مهد لما يعرفه بالكوميديا السوداء ، أو (**التراجيكوميك**) ويكون قد فتح لمسرح (**العبث**) أوسع الأبواب .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«لماذا نستمتع بمشاهدة آلام الآخرين وأحزانهم على المسرح بينما لا نستمتع بها إذا أصابتنا شخصيا ؟» هذا هو السؤال الذى حاول الإجابة عليه ثلاثة من كبار الفلاسفة المحدثين هم : **«هيوم» و «شوبنهور» و «نيتشه»** .

يجيب بعض المفكرين على هذا السؤال بأن المأساة تخرجنا من الضجر والملل اللذيْن نعيش فيهما ، ويرفض «هيوم» هذا الرأى لأن كثيرا من الناس الذين لايشعرون بالضجر أو الملل يقبلون على مشاهدة المآسى .

ويرى **«هيوم»** أن اللذة والألم لايبعد أحدهما عن الآخر كثيرا .. فالألم البسيط يمكن أن تتولد عنه اللذة . والعواطف جميعا إذا أثيرت بالبلاغة والبيان ، يمكن أن تكون لذيذة إلى أقصى حد . والمأساة محاكاة والمحاكاة فى حد ذاتها لذيذة ممتعة دائما ..» .

من الواضح أن نظرية **«هيوم»** نفسية وليست فلسفية غير أنها تنتمى إلى نوع من علم النفس يمارسه الفلاسفة فى بعض الأحيان ، ولايمارسه علماء النفس المختصون . ومالينساه هيوم ، هو أننى فى المآسى العظيمة أكون متورطا أنا نفسى فيها . وشطر من المتعة يرجع إلى متعة التعرف أو التقمص حين أرى أحزانى وآلامى على المسرح أو فى لوحة تشكيلية والمشاركة فى الألم هو شَطْرٌ له إلى نصفين . فها أنذا لم أعد وحدى ، والرعب الذى يصوِّره الشاعر يحررنى من السجن الذى أسرنى فيه الرعب وهنا أشعر بأن القَدَر لم يختصنى وحدى بأفظع مصير فأنا اذن محفوظ نسبيا هذه هى **(نظرية التقمص)** المسيح على الصليب هو أنا ــ لقد عانى المسيح من الآلام لكى يجعلنا نتخلص من آلامنا .

يتوقع المرء من **«شوبنهور»** أن يدرك كل هذا ، لأنه أكد شمولية المعاناة أكثر من أى فيلسوف آخر سبقه . وفى هذه المسألة بالذات كان يشعر بقرابته لـ **«بوذا»** ، وشمولية المعاناة هى أولى الحقائق الأربعة التى توصل إليها بوذا .

ومن المعروف أن **«شوبنهور»** وضع نظرية مهمة فى المأساة ، والواقع أنه أفرد صفحات قلائل مخيبة للآمال عن هذا الموضوع : صفحات ثلاث فى كتابه الرئيسى : **(العالم كإرادة وتمثُّل)** وصفحات ست فى نهاية الفصل السابع والثلاثين من الجزء الثانى الذى لايضم سوى ملاحق للجزء الأول ولايزيد الملحق شيئا عن عرض الدعوى الأصلية سوى شىء من الاستفاضة يقول **«شوبنهور»** إن استمتاعنا فى المأساة لايرجع إلى ما هو جميل ولكن إلى ماهو جليل sublime بل إن هذا الاستمتاع هو الدرجة العليا من هذا الشعور بالجليل . فنحن فى استمتاعنا بالطبيعة ننصرف عن الصلحة الشخصية باتخاذ موقف التأمل الخالص ، على حين أننا فى مشاهدتنا للمأساة ننصرف عن الإرادة إلى تأمل الحياة ذاتها . وفى المأساة نواجه الجانب المريع من الحياة ، ونشاهد شقاء البشرية وتعاستها وسيادة ما هو عَرَضىٌّ عارض ، وتفَوق الخطأ ، وسقوط الشخص العادل وانتصار الشرير .. وهكذا يوضع العالم فى أبغض صوره أمام أعيننا ، وهذا مايدفعنا إلى الإعراض عن الحياة والزهد فيها لا الإقبال عليها والحياة بوجه عام لا تستحق تعلقنا بها ، وقيمة المأساة أنها تسمو بنا إلى إدراك أن الحياة لايمكن أن تمنحنا الرضى الصادق . وفى دفعنا إلى الزهد ، تكمن روح المأساة . ويرى **«شوبنهور»** أن روح الزهد نادرا ماتظهر فى المآسى الإغريقية ، ولهذا تتفوق المأساة الحديثة ــ ويقصد بها المأساة الشكسبيرية ــ.

على المأساة الإغريقية . وعنده ان «شكسبير» أعظم من «سوفوكليس» و«جوتة» أعظم من «يوريبيديس». ليس في المآسي الإغريقية أى نوع من الزهد ، وما فيها من استسلام للموت في بعض الأحيان يأتى بعد الاطمئنان إلى رفاهية الشعب أو بعد تحقيق الانتقام .

وخلاصة القول في نقد نظرية «شوبنهور» هو انه يفتقر إلى الحس بفهم المآسي ولايبلغ قامة «هيجل» بوصفه ناقدا !

* * *

كان «نيتشه» في بداية أمره — تلميذا مخلصا لـ «شوبنهور» غير أن كتابه (مولد المأساة) قائم في الواقع على أساس أن نظرية «شوبنهور» في المأساة خاطئة خطأ لا سبيل إلى علاجه . ويقف المؤلف دون تردد إلى جانب «نيتشه» حين يتحرر من نفوذ «شوبنهور» وإن كان يوجِّه إليه النقد في عدد من النقاط .

ويرى «نيتشه» أننا نحس بعد مشاهدة أى مأساة بما يسميه (**الارتياح الميتافيزيقى**) وهو مصطلح ندم فيما بعد على استخدامه وهذا الارتياح ناجم عن : «**الشعور بأن الحياة قائمة في قاع الأشياء قوية ممتعة غير قابلة للدمار ، رغم تغير المظاهر** .

ويرى «نيتشه» أن : **المأساة تقول « نعم » للحياة في أغرب وأشق مشكلاتها إنها إرادة الحياة التى تبتهج في حالة استهلاكها بل في حالة التضحية بأسمى أنماطها — وهذا ما أسميه الطابع الديونيزى . وهذا ماظننت انه الجسر المؤدى إلى سيكلوجية الشاعر المأساوى . لا من أجل التحرر من الرعب والشفقة ، أو من أجل تطهير المرء من أثر خطير بتفريغها العنيف لشحنته العاطفية — كما ذهب إلى ذلك ارسطو — وإنما من اجل ان يكون المرء نفسه البهجة الأبدية للصيرورة ، عبر كل رعب وشفقة — تلك البهجة التى تضم حتى متعة التدمير وهنا ألمس مرة أخرى النقطة التى بدأت منها ذات مرة وهى ان مولد المأساة ، كان أول ماقمت به من إعادة تقييم كل القيم** .

البطل الديونيزى عند «نيتشه» يشبه (**هاملت**) : فكل منهما قد نظر بصدق ذات مرة إلى ماهية الأشياء ، واكتسب كل منهما **المعرفة** ، وقام الغثيان بكبت الفعل ، ذلك أن الفعل **لايستطيع ان يغيِّر شيئا من الطبيعة** الأبدية للأشياء ... **المعرفة تقتل الفعل : والفعل** يتطلب اقنعة الوهم : **هذا هو مذهب هاملت ...**» «**وعندما يصبح الإنسان في وعى بالحقيقة التى تراءت** له ذات مرة ، **لايرى الآن سوى الرعب في كل مكان ، أو** عبثية الوجود ، **فيصاب بالغثيان . وهنا ، عندما تتعرض إرادته لأعظم الأخطار ، يقترب الفن كالساحرة الخبيرة بالعلاج التى تجلب الخلاص . فهى وحدها التى تعرف كيف تحول هذه الأفكار المثيرة للغثيان عن فظاعة أو عبثية الوجود إلى أفكار يستطيع أن يتعايش معها الإنسان** .. » .

وفي فقرة شهيرة لـ «نيتشه» يقول : «**إن ماتتكون منه اللذة التى نستخلصها من المأساة هو القسوة**» غير أن المؤلف يذهب إلى نقيض ذلك تماما فيقول : **إن المأساة تعتمد في تأثيرها على التعاطف مع أولئك الذين يتعذبون ، ومن ثمّ فإنه قوة إنسانية بعمق ، على حين أن الملهاة هى التى تعتمد على القسوة** .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٤)

كان الفيلسوف الألمانى المعاصر «**ماكس شيلر** Max Scheler» هو آخر من تعرض له «**كاوفمان**» بالنقد والتفنيد فيما يتعلق بآرائه فى المأساة والسؤال المحورى الذى وضعه «**شيلر**» فى بحثه «عن المأساوى» On The Tragic هو : «**هل بعض الأحداث مأساوية بطبيعتها ؟**»، ويحاول «**شيلر**» الإجابة على هذا السؤال بقوله : «**حيثما يوجد فحسب الأعلى والأدنى، والنبيل والخسيس يوجد ما يمكن أن يشبه الحدث المأساوى**، وعندما يهزم الإنسان الخيِّر إنسانا شريرا ويعمل على سقوطه لانسمى ذلك حدثا مأساويا، وكذلك حين يهزم الرجل النبيل إنسانا وضيعا، ذلك أن القبول الأخلاقى يستبعد هنا الانطباع المأساوى وهذا شىء مؤكد».

وقد كتب «**شيلر**» هذا الرأى عندما كان أشهر تلاميذ «**هوسرل**» مؤسس المدرسة الظاهرية فى الفلسفة، وعلى حين كان الأستاذ معنيًّا بالمنطق والرياضيات، كان توجه «**شيلر**» أكثر إنسانية واهتماما بالأخلاق والأدب. وقد أسهم إسهاما مبكرا فى علم الجمال من وجهة نظر علم الظواهر: الفينومينولوجيا. وفى الصفحة الأولى من بحثه الذى ذكرناه آنفا يقول «**شيلر**»: «**إيا كان تأمُّل أشكال المأساة الباقية مثمرا لمعرفة ماهو المأساوى، فإن ظاهرة المأساوية ليست مشتقة مع ذلك من العروض الفنية. ذلك أن المأساوى عنصر جوهرى فى الكون نفسه. ولابد أن تحتوى المادة التى ينسبها العرض الفنى والشاعر المأساوى إلى نفسه ــ لابد أن تحتوى على الخامة الغُفْل لهذا العنصر. وإذا كان لنا أن نحكم بوجود ماهو مأساة حقيقية، فينبغى أن نكتسب أولا حدسا خالصا على قدر الإمكان بهذه الظاهرة ذاتها** ...»، ويمضى «**شيلر**» قائلا: «وحتى تعريف «**أرسطو**» الشهير بأن «**المأساوى هو مايثير فينا الشفقة والخوف**» هذا التعريف لايخبرنا إلا بما تفعل المأساة، ولايخبرنا بشىء عن ماهيتها. ولكى نبدأ نقول: «**إن المأساوى هو صفة للاحداث، للمقادير، للشخصيات .. إلخ، الذى ندركه ونحدسه فيها ... إنه نَفَس ثقيل بارد يصدر عن هذه الأشياء نفسها، ضوء معتم مشع يحيط بها وفيها صفة معينة من العالم ــ وليست من انفسنا او مشاعرنا او معاناتنا للشفقة والخوف ــ يبدو انها تهبط علينا**».

وهنا نلمس محاولة اتباع «**هوسرل**» جميعا للفصل بين علم الظواهر وبين كل من علم النفس وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، ففى هذه الفقرة السابقة يريد «**شيلر**» أن يقول إن المأساوى شىء فى طبيعة العالم والكون، وليس علينا إلا أن نميط عنه اللثام، فالمأساوى يوجد خارج أنفسنا، فى الأحداث ذاتها، وفى الأشياء ذاتها بغض النظر عن تجاربنا وعواطفنا. فالمأساوى شىء غير قابل للردِّ أو الإحالة إلى علم النفس.

ولما لم يكن شيلر معنياً بإثبات أى شىء، وإنما هو يكتفى بأن يعرض علينا، فليس غريبا أن تكون نَبْرته قطعية dogmatic، فهو يخبرنا بما يراه واضحا، وما ينبغى أن نراه نحن ايضا بوضوح، بعد أن يقوم بتعليمنا. ولكن إذا تساءلنا: ما هو الحق الذى يجعلنا نثق فى ادعاءات «**شيلر**»، فنسلِّم بأن مايصفه بالمأساوى هو مأساوى حقا، كانت إجابته الضمنيّة هى «**انه يرى الحق ويخبرنا به**»!

وكما كان «**أفلاطون**» يندد بشعراء المأسى وهو واثق من نفسه دون أن يحاول اختيار صحة أحكامه وتعميماته

بالرجوع إلى مسرحيات «إسخيلوس» و «وسوفوكليس» و «يوريبيديس» نفسها . فكذلك فعل «شيلر» فى القرن العشرين وهو فيلسوف من أفضل أتباع المذهب الظاهرى وإن لم تكن له موهبة «افلاطون» الشاعرية ، وقد واتته الثقة فى نفسه فيلسوفا ، أحكم من الشاعر لأن له القدرة على رؤية الأشياء . ولايزعم «شيلر» بالطبع أن هذه القدرة مقصورة عليه وحده دون الفلاسفة الآخرين ، ومن ثم كان عليه أن يكلِّف نفسه عناء مناقشة آراء من سبقوه من الفلاسفة فى هذا المجال ؛ وإن كان يعتقد أن شعراء المآسى قد أحاطوا بشىء من معرفة «المأساوى» فقد كان من واجبه أن يتعلم منهم . غير أنه لم يفعل هذا ولا ذاك ، لأنه واثق من أن لديه طريقة ممتازة لرؤية مايريد ، غير أن مايراه كان أشياء قرأها ، وبخاصة فى مؤلفات «هيجل» أو لعله سمعها فى بعض المناقشات . وحين يُستبعد الحجاج العقلى والفحص الدقيق للبيِّنة وللنظريات المعارضة ، فإننا نتوقع دائما هذه النتائج العشوائية ولم يخطر له على بال أن للمأساة وللمفهوم المأساوى تاريخا طويلا .

* * *

اما عن سؤالنا عن إمكانية كتابة المأساة فى عصرنا الحاضر فيبدو متسما بالمفارقة ، لأن عصرنا الحاضر مأساوى من كل الوجوه وإذا لم نكن قد شاهدنا المآسى تُعْرض أمام أبصارنا وتحت أسماعنا فمن ذا الذى شاهدها ؟

ولكن هل الأحداث مأساوية بنفس المعنى الذى تكون به المسرحيات مأساوية ؟ أهناك معيار نقيس به ماهو مأساوى ؟ وهل من الممكن أن نكتب اليوم مآسى كما كتبها شعراء اليونان ، وكما كتبها «شكسبير» ؟

أليس مقتل ملايين البشر فى الحربين الأولى والثانية ، وهلاك ملايين الناس فى المجاعات الكبرى التى اجتاحت الهند وبعض البلاد الأفريقية — أليس هذا كله مأساويا ؟ وهناك كثير من الناس يعتبرون اغتيال «جون كنيدى» مأساة ، ومصرع «البير كامى» المبكر فى حادث سيارة ، فاجعة مروِّعة ، وكذلك اغتيال «غاندى» داعية السلام واللاعنف . وتورط أمريكا فى الحرب الفيتنامية وإلقاء القنبلة الذرية على «هيروشيما» و (نجازاكى) .

من الغريب إذن أن يشيع فى عصرنا هذا الحافل بكل هذه الماسى والفواجع الراى القائل بانه لا مجال فيه لكتابة المأساة واصحاب هذا الراى يستندون أولا : على الافتقار المزعوم إلى الأساطير المألوفة التى تُستمد منها المآسى ، والشاعر الإغريقى كان يرجع إلى الماضى البطولى ، غير أن مأساة مثل مأساة (الفُرس) التى كتبها «إسخيلوس» تكذِّب هذه الحجة ، ذلك أن هذه الحرب ترجع إلى الماضى القريب الذى عاشه الشاعر وجمهوره . كما أن «شكسبير» لم يلجأ أبدا إلى أساطير مألوفة لكتابة اية مأساة من مآسيه . **وثانيا** : هناك الافتتان بالنجاح ، وخصوصا النجاح على الطريقة الأمريكية ، وهذا الافتتان لايحبذ المأساة لأن الجماهير تحجم عن الإعجاب بضروب الفشل النبيلة ، وتريد مكافأة النبالة ، وأن تكون المعاناة وقتية ، ولايحبون أن يروا البطل الشجاع وقد حطمته السطحية والابتذال والسوقية . والرد على هذه الحجة هو أن الجماهير الأثينية لم تكن بأفضل من الجماهير الحديثة . بل إن «ارسطو» نفسه يشكو من **ضعف الجماهير** الذين يحبون دائما مكافأة البطل الخيِّر ومعاقبة الشرير فى نهاية المسرحية . واضاف إلى ذلك أن الشعراء يسعون إلى تملق الجماهير . وكان «يوريبيديس» يخسر الجوائز . دائما فى

المسابقات لأنه «كان مأساويا أكثر من اللازم» **ثالثا** : هناك انصراف عام يتنامى عن الإيمان بالرجال العظماء . ففى العصر الديمقراطى الذى تعتقد فيه الشعوب أن الناس جميعا سواسية ، وإن كان هناك أشخاص أنجح من غيرهم ، فإن الفحص النفسانى الدقيق يثبت أنهم إنسانيون مثل بقية البشر . غير أنه يرد على هذه الحجة بأن كاتب المسرحية الحديثة قد لايهمه كثيرا أن يكتب مأساة تسير فى الاتجاه المعاكس للشعور السائد بين الجماهير .

وإذا كان المسرح الإغريقى القديم والمسرح الشكسبيرى لم يحجم عن عرض المعاناة الصارخة وعذاب الأبطال فوق خشبة المسرح ، فإن الكتاب المحدثين يميلون إلى الامتناع عن عرض الأهوال والفظائع على خشبة المسرح ، ويستبدلون بذلك شيئا أكثر لياقة وحضور بديهة ، وعصرنا هو عصرا الأجناس الأدبية التى تمتزج فيها القوالب والعروض ، وأصبحت المأساة الخالصة مستهجنة بل منفّرة فى كثير من الأحيان ، ولهذا حلّت محلها الكوميديا السوداء ، وأصبح المسرح الحديث — كما لم يكن من قبل — ساحةً للتجريب ، وصار الانحباس داخل القوالب القديمة شيئا لامعنى له ، ولم يعد ثمة مجال لتقليد **«سوفوكليس» أو «شكسبير»** وليس هذا مقصورا على المسرح وحده ، بل إنه يسرى على الفنون جميعا . فلم يعد هناك من يكتب موسيقى مماثلة للموسيقى التى كان يكتبها **«بالسترنيا» أو «منتفردى»** «Monteverdi» أو يرسم لوحات كتلك التى كان يرسمها **«رمبرانت» أو «رفائيل»** .

وقد استُبْدل بالبطل المعذّب الضحية المعذَّبة تدريجيا ، وحل مضاد البطل السلبى محل البطل النبيل الإيجابى .

غير أننا لا نعدم وجود أبطال مشابهة لأبطال المآسى القديمة ، وعلى سبيل المثال نرى أن «ويلى لومان» بطل مسرحية **(البائع المتجول)** لـ **«آرثر ميللر»** شبيها بأوديب من حيث أنه يكتشف هويته شيئا فشيئا . وتجد التوقعات الحديثة إشباعها حين ترى على المسرح بطلا يتخذ قرارا خطيرا يؤدى إلى دماره .

وهناك من ناحية أخرى المسرح الملتزم أو المسرح الهادف . ففى مسرحية مثل **(الجنود)** التى كتبها هو خهوت التى تعد مزيجا من المأساة والتأريخ والدعاية ، نداء حار إلى وضع قانون دولى لتحريم قذف المدنيين بالقنابل وهناك يخطو هذا الكاتب خطوة يتجاوز بها ما أراده من قبله الشاعر الألمانى **«فردريش شيللر»** من استخدام مسرحه كوسيلة للتربية الأخلاقية، فيحاول تغيير موقف الناس من بعض القضايا المعاصرة فهو فى هذه المسرحية **ملتزم** engagé بالمعنى الذى يقصده «سارتر» وليست هذه المسرحية مأساة خالصة ، ولكنها نوع جديد من الدراما الحديثة يقصد بها إثارة الجدل بين المؤرخين والنقاد وعامة الجماهير . وهذا بالضبط هو مايرمى إليه **«برتولت بريشت»** بمسرحه الملحمى .

ولم يكن **«بريشت»** يبغى على الاطلاق كتابة مأساة ، فقد كان معارضا صريحا لما أسماه (بالدراما الأرسطية) وحاول إنشاء مسرح جديد هو مايعرف بالمسرح الملحمى . وتقوم فكرة هذا المسرح على أنه لايدعو المتفرج إلى تقمص شخصية البطل ، ولا يقدّم لنا تطهيرا لعواطفنا المكبوتة ولكنه ينشد أن يفكر الجمهور فى القضايا المعروضة عليه . غير أن **«بريشت»** كان فنانا كما كان مفكرا ، ومن ثمّ فقد كان للاوعى نصيب فى أفضل مسرحياته . وفى مسرحية مثل **(الأم شجاعة)** نجد أنه يتجاوز كل

مسرحياته ، ليبلغ درجة من الوجدانيه Pathos قلما نجد لها نظيرا فى مسرح القرن العشرين .

وكان «بريشت» يعتبر نفسه معلّما ، ويلقى بدروسه صراحةً فى مسرحياته ، غير ان «كاوفمان» كان يرى ان مضمون أفكاره لايخلو من سذاجة وصبيانية ، ولاسبيل إلى مقارنة مسرحياته الفكرية — ومنها «جاليليو» على سبيل المثال — بمسرحية من هذا النمط لـ «سارتر» كمسرحية (الأيدى القذرة) . وقد كان بريشت مخطئا حين افترض أن رفضه للتقمص والتطهير يدفعنا إلى التفكير ، على حين كان شعراء المأساة القدامى يتغذون على العواطف وحدها ، ولا يثيرون الفكر . غير أن مسرحية مثل (انتيجون) لسوفوكليس تؤدى بنا إلى التفكير فى العصيان المدنى ، ومسرحية (أوديب ملكاً) تولّد فينا شكوكا فيما يتعلق بالعدالة ، وتثير فينا أفكارا عن الذنب والمسئولية . وكان «يوريبيديس» يدفع جمهوره إلى فحص الإيمان والأخلاقيات السائدة . والمسرح الملحمى يخرج على التقاليد حقا حين يتجنب عرض التعقيدات وجانبىْ الصراع أو أطرافه ، ولكنه عندما كان يلح على أنه يحاول أن يدفع الناس إلى التفكير ، لم يكن يبين إلا عدم معرفته بمعنى التفكير ! ذلك أنه كان تبسيطيا لا يدرك الفروق الدقيقة إلى أقصى حد ، وينشد الوصول إلى الجماهير . غير أن «سارتر» الذى كان مفرطا فى إدراكه لتلك الفروق الدقيقة قد نجح فى الوصول إلى نطاق أوسع من الجماهير .

وإذا كان بريشت معاديا لأرسطو ، فإنه كان أفلاطونيا صريحا ، إذ يؤمن بما أسماه كاوفمان «الشمولية الخيِّرة» كما كان يؤمن بها «افلاطون» وكان يوافق ايضا على السماح للحكام بالكذب إذا اقتضى الصالح العام ذلك ، وأنه من واجب الشعراء أن يساعدوا فى تنفيذ السياسة العامة ، بدلا من التعبير عن مشاعرهم وخيالاتهم وهنا أيضا يسير فى ركاب «افلاطون» ويؤثر الملحمة على المأساة . وكانت أهدافه السياسية — بوصفه كاتبا مسرحيا — ترمى إلى مهاجمة النظام القائم ومحاربة القيم والتعاطفات والأبطال البورجوازيين .

* * *

يقول «كاوفمان» فى كثير من الثقة إن العصر الحاضر صالح لكتابة المأساة وإن يكن ذلك فى قالب آخر مختلف كل الاختلاف عن قالب المأساة الإغريقية أو الشكسبيرية هو قالب الكوميديا السوداء ، أو المأساة الملهاة (التراجيكوميك) .

ويرى كاوفمان ، أن المتفرج الحديث للدراما يتقمص هذه الشخصية أو تلك ، وينظر إلى الموقف الواحد من منظورات مختلفة ليوازن بين المزايا والنقائص فى كل منظور ، وفى هذه العملية تتسع تعاطفاتنا الإنسانية وتمتد لتشمل الشخصيات المغايرة لنا ، وتقودنا المسرحية إلى التساؤل فيما نأخذه فى حياتنا اليومية مأخذ التسليم ، وبهذا تزداد ملكة النقد عندنا حدَّة ورهافة ، ونصبح أكثر تشككا وأعمق إنسانية .

عصرنا الحاضر هو عصر التجريب . وهذا الحكم لا يحرم العصر الإغريقى من هذه الصفة ، فكل مأساة كتبها شعراء الإغريق القدامى كانت تجربة قائمة بذاتها ، وكانت تجديدا فى القالب والمضمون على السواء .

ومن المؤكد ، مع مرور الأزمنة والعصور ، ومع ظهور وسائل جديدة فى القراءة والنقد ، أن تبزغ طرائق جديدة فى العرض وكتابة المسرحيات ، والأيام حبالى تلدن كل عجيب ، كما يقول الشاعر العربى القديم .

معضلة التراث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

— ١ —

فى حكاية الرحلة الخامسة من حكايات رحلاته السبع ، يحكى السندباد قصته مع « شيخ البحر » . إذ بعد أن تحطمت مركب السندباد ، وألقت به الأمواج إلى جزيرة جميلة ، ملأى بباسق الشجر وعاطر الزهر وطيب الثمر ، صادفه شيخ مليح ، جالس عند ساقية على عين ماء جارية ، مؤتزرا بإزار من أوراق الشجر ، فدنا من السندباد وسلم عليه ، فحرك الشيخ رأسه ، وأشار بيده أن احملنى على رقبتك وانقلنى من هذا المكان ، فحمله السندباد على كتفيه ، وأحاط رجليه برقبته ، وانتقل إلى المكان الذى أشار إليه ، وقال له انزل على مهلك ، فلم ينزل الشيخ ، وأحكم رجليه على رقبة السندباد ، وظل يخنقه ويضربه بساقيه اللتين تحولتا إلى مثل أرجل الجاموس فى السواد والخشونة ، وضيق وثاقه على السندباد ، لا يفارق رقبته ليلا أو نهارا . ومضى السندباد المسكين يحمله كارها ، لا يستطيع فكاكا من « شيخ البحر » الشيطانى الذى خادعه عن نفسه ، أو خادعت السندباد نفسه عنه .

ويبدو أن علاقتنا بالتراث تشبه علاقة السندباد بشيخ البحر فى أكثر من جانب منها ، فالتراث يخادعنا عن أنفسنا أو نخادع أنفسنا عنه ، نقبل عليه بأوهام سرعان ما تجعلنا عبيدا له ، أو تجعل منه حضورا يقبض بأطرافه على رقابنا ، فيعرقل خطونا ، ويقودنا إلى حيث يشاء فى أحد أزمانه ، بدل أن نقوده نحن إلى ما نشاء من أزماننا ، وكالسندباد فى الحكاية ، نقترب من التراث ، نمد إليه يد العون ، لعل ثوابه يحصل لنا ، فإذا بنا نحن الذين نلتمس العون منه والعون عليه . وكالسندباد أيضا ، لا نلبث أن نستسلم لقدرنا ، ونحيا حضور التراث اتّباعا ، ونعانى امتداده نقلا وتقليدا ، فنفقد القدرة على أن نبدع فى حياتنا ، ونفقد الدافع إلى أن نصنع هذه الحياة على أعيننا .

مؤكد أننا لن نقترف شعائر القتل الفرويدية التى قام بها السندباد، عندما ألقى بشيخ البحر - الشيطان أخيرا من على أكتافه، وأخذ صخرة عظيمة ضربه بها وهو نائم، بعد أن تعتع السكر الشيخ الشيطانى، كما لو كان السندباد يقول فى نفسه ما قاله أبو تمام :

فنفسك قط اصلحها
ودعنى من قديم اب

ولكننا نستطيع أن لا نقع فى الحبالة التى وقع فيها السندباد، ونبقى على التراث فى حضوره الخاص الذى لا ينسخه حضورنا، ونؤكد وضعه التاريخى الذى لا يتأكد إلا بالوعى بوضعنا نحن، هنا، والآن، فى التاريخ. وعندئذ يمكن أن نفيد منه دون أن نخسر وجودنا، ونتقبله بعضا من وعينا التاريخى دون أن نلغى وعينا، ونقاربه مقاربة العقل النقدى الذى يبدأ من أسئلته هو دون أن يستعير أسئلة غيره، والذى يجاوز نفسه بنفسه عندما يسقط وعيه الضدى على مكوناته ذاتها، دون أن يقع فى حبالة شىء ينأى به عن الأفق اللا نهائى للتجربة الحية التى يبدعها وتبدعه.

والبداية فى ذلك أن نعرف أن أى مقاربة للتراث تتم من داخل المجتمع لا من خارجه وفى لحظة تاريخية لها خصوصيتها، وأن هذه المقاربة جانب من الحياة الفكرية لهذا المجتمع، ومن ثم الحياة الاجتماعية ككل. وإذ تشكل كل مقاربة من هذا النوع إنتاجا لمعرفة جديدة بالتراث ومن يقاربه على السواء، فإنها تشكل جانبا من الحياة الفكرية للمجتمع الذى تتم فيه، من حيث علاقات إنتاج المعرفة وأدواتها ومن حيث شروطها وآفاقها ومن ثم تشكل جانبا من الحياة الاجتماعية لهذا المجتمع، خصوصا ما ينطوى عليه فعلها المعرفى من أمل ضمنى، أو رغبة معلنة أو مكبوتة، فى تغيير هذه الحياة بما تحققه المقاربة نفسها، أو بما تحلم أن تحققه من تقدم يتناسب وأهميتها، وفاعلية الغاية التى تحرك أسئلتها المضمرة أو المعلنة : كيف نقارب التراث دون أن نقع فى حبالته ؟ وكيف نفيد منه دون أن نقع فى أسره ؟ وكيف تكون المقاربة إسهاما فى تحقيق تقدم المجتمع الذى يحيط بها وتنطلق منه فى الوقت نفسه ؟ وأول خطوة فى الإجابة عن هذه الأسئلة أن نحدد الأوهام التى تتسرب فى فعل مقاربتنا التراث، وتعكر علينا الرؤية، فتفقدنا القدرة على الحضور الموازى لحضوره، وتضلنا عن طريق الإسهام فى تقدم المجتمع الذى ننتمى إليه ونحلم بتغييره.

- ٢ -

وأول هذه الأوهام أننا نقارب التراث لا مقابلة المواجهة المتكافئة الطرفين، بل مقابلة اللائذ بأصل يحتمى به، ويفر إليه من عجز الحاضر وهوانه، والشعور فيه بالانكسار والإحباط أو الحصار. ويحدث ذلك عندما نعجز عن رؤية إمكان للتقدم فى الحاضر والمستقبل، فننكفىء على أعقابنا، عائدين إلى ما يبدو شبيها بالرحم، فى نوع من الآلية الدفاعية التى تنفى سلب الحاضر بإيجاب الماضى، والتى تفر من قبح ما هو كائن بواسطة التأسِّى بما قد كان، عملا ببيت أحمد شوقى :

وإذا فاتك التفات إلى الما
ضى فقد غاب عنك وجه التأسِّى

ويقدر ما نرى فى الحاضر واقعا عاجزا نرى فى التراث ماضيا مشرقا. ونستبدل بكل صفات السلب الملاصقة للحاضر صفات الإيجاب المتخيلة فى الماضى، فنرى فى

التراث واحة مشرقة ، كنزا لا تنفد عجائبه ، لحظات لم تعرف الهزيمة أو الانكسار أو الانحدار ، كان كل ما ينتمى إلى الماضى التراثى هو الصورة الجميلة المقابلة لصورة الحاضر القبيح . هكذا ، يقوم التراث بوظيفة تعويضية ، عمادها مبدأ الوهم وليس مبدأ الواقع ، وسحر المخايلة وليس وعى المواجهة .

ويتصاعد الدور الذى تؤديه وظيفة التعويض بتصاعد توتر وعى « الأنا » بمشكلات التحول الحادة ، أو الصدمات الجذرية ، تلك التى تنتزع « الأنا » من سباتها ، وتضعها على عتبات مراحل جديدة لم تكن تتوقعها ، ولا تدرى ما هى نتائجها ، فتلوذ « الأنا » بالمتوهم من ماضيها ليزداد شعورها بالأمان فى مواجهة المتغيرات التى تعصف بوجودها كله . وإذا ازدوج الخوف من المستقبل المتغير بالوعى بانكسار الحاضر ، فإن الصورة الملتبسة للتراث ، فى تجلياتها التعويضية ، تغدو أشبه بتجليات الأب الحانى الذى يفر إليه الطفل المذعور من كل ما يخيفه فى الحاضر أو المستقبل . ويستبدل الطفل بالتمرد الأوديبى على الأب الامتداد المتكثر منه ، أو التبعية المطلقة له ، مستعيدا بعض ما ورثه عن أسلافه بأن التقليد أربح له ، والمقام على إثر من سبق أولى به وآمن .

فى هذا المستوى ، يغدو التعويض بالوهم استجابة لمخاطر الحاضر ، وعلى رأسها « الآخر » الأجنبى الذى يهدد الأنا بتفوقه ، ويبيدها بمنجزات تقدمه ، ولا يتوقف عن إشعارها بالعجز والتخلف والتبعية ، وها هى أحداث الخليج الأخيرة تثبت ذلك ، فقد كشفت عن عجز الأنا القومية بالقدر الذى كشفت عن قدرة « الآخر » الأمريكى الأوربى ، وكشفت عن أحدث تكنولوجيا الدمار التى تقضى على تكنولوجيا التقدم ، فى مواجهة الأنا القومية التى لا تملك أو تقدر أن تنتج شيئًا من هذه أو تلك ،

ولا تستطيع سوى أن تتطلع إلى الأعلام الأمريكية ترفرف بين أيدى المروعين بغزو الأشقاء كأنها بالونات العيد أو التعاويذ السحرية للأمن والأمان وكلما ازداد وعى « الأنا » بفداحة المسافة بينها و« الآخر » ، وكلما تحول تقدمه إلى أدوات لاستغلالها ، وغدا نموذجه الصاعد علامة على انحدارها ، أصبح البحث عمًّا يحفظ لهذه الأنا توازنها من الماضى وقاء وهميا لمواجهة الحاضر ، وأصبح التراث مجلى من مجالى هذ الوقاء ، يؤدى دوره ، حين يستبدل بماضى الأنا نقيضه فى الماضى ، ويستبدل بحاضر « الآخر » المتقدم ماضى « الأنا » الذى كان أصل التقدم ، عندما كان العرب يوما « خير أمة أخرجت للناس » .

ويبدو أن الحاضر الذى نعيشه لا يمزقنا بين « الآخر » الذى نحيا حضوره فى علاقة تبعية وتراث الماضى الذى نستعيده فى علاقة تقليد فحسب ، بل يجعل من علاقة « التبعية » للآخر علة لعلاقة « التقليد » للماضى ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ، فالحضور التعويضى للتراث لا ينفصل عن الحضور المؤرق للآخر ، والآليات التى تحكم علاقات التخلف بالمتقدم لا تفارق الآليات التى تحكم علاقات السلف بالخلف ، فهذه هى تلك ، فى فعل الوجود الذى تغدو معه المعرفة نقلا بغير دليل ، واتباعا يلازم التسليم ، وتقليدا يرادف الإذعان ، والذى تغدو معه هذه المعرفة تبريرا (إيديولوجيا) لمنطق التبعية ، وتعبيرا عن آليات التخلف ، فى مختلف جوانبه العلمية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية .

ARCHIVE

ـ ٣ ـ

إن هذه الوظيفة التعويضية للتراث توقعنا فى حبالة مناقضة لمعنى التقدم ، وتنأى بنا عن الوعى الجذرى بحاضرنا والتطلع صوب مستقبلنا ، وبدل أن توجه أبصارنا صوب الأمام فإنها تقلبها إلى الخلف . ويتدعم البعد الإيديولوجى لهذه الوظيفة ، فى غير حالة ، بما يوصف أنه الجانب الدينى للتراث ، حيث يتم الخلط بين الانسانى والإلهى ، وإضفاء المقدس على ما ليس بمقدس ، إعلاء من شأن الإنسانى إلى الحد الذى يوهم بقداسته ، وتحويلا لتراث السلف إلى نوع من السلطة المقدسة التى لا سبيل أمام الخلف سوى اتباعها .

ويحدث ذلك عندما تسقط المسافة بين النص الإلهى والنصوص البشرية ، ويقع فى حوق الوهم أن النصوص البشرية الشارحة للنص الدينى الأول تكتسب بعض صفاته ، من حيث هى مجلى له ، كما تكتسب المرآة صفات ما تعكسه . ويحدث ذلك ، بالمثل ، عندما يختزل حضور التراث كله فى الجانب الدينى وحده ، فيصبح مجرد تنويعات عليه ، كأن النص الدينى المنزّل هو العلة الأولى ، وكل نصوص التراث ، حتى السابقة على نزوله ، هى نصوص ثوان متعلقة بهذا النص الأول ، لا مغايرة بينها سوى مغايرة أوضاع التعلق ، ولا فارق بينها فى القيمة سوى فارق درجة نسبتها ـ من حيث هى معلولات ـ للعلة الأولى ، وعندئذ ، يختفى كل ما قبل النص الدينى من تراث . وبدل أن يشمل الحضور الطبيعى للتراث مجالات العلوم والتقنية والقيم الخلقية والجمالية ، يتقلص هذا الحضور ، ويغدو التراث كله مجرد نصوص شارحة للنص الدينى وحده .

واختزال التراث كله فى مستويات علائقية بسيطة ، واحدة البعد بين النص الأول والنصوص الثوانى ، إذا استخدمنا لغة أدونيس ـ اركون ، هو الصورة الموازية لاختزاله فى أطروحة أن الحضارة العربية (أو التراث العربى كله) هى حضارة النص ، إذ تقوم هذه الأطروحة على نوع من التفكير العلى أو السببى الاحادى البعد ، أعنى التفكير الذى يرد عناصر التراث ومجالاته كلها إلى علة واحدة ، تنعكس عليها معلولاتها وجودا وعدما ، أو تنعكس هى على معلولاتها ، كما ينعكس النص الأول على النصوص الثوانى ، فى علاقة تدنى بالأطراف إلى اتحاد موهم هو مجلى من مجالى « مركزية اللوجوس » .

هذا المجلى يلعب دوره فى خدمة من يخلع على التراث ، كله أو بعضه ، ما ليس منه ، لأسباب سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية . وذلك لينتقل الوعى بالتراث من مستوى العقل إلى مستوى النقل ، ومن مناخ المساءلة إلى مناخ التسليم ، ومن حرية الإبداع إلى جبر الاتباع . ونتيجة ذلك هى نفى صفة الملكية عن الوارث فى علاقته بما ورثه ، وبما هو ملك خالص له فى النهاية . وبدل أن يغدو التراث مجالاً لفعل الوارث ، فالتراث من الإرث أو الورث ، ولا معنى للتوارث معى نفى للملكية بالوارث وحقه فى التصرف فيما ورثه ، أقول بدل أن يغدو التراث حقا للوارث يغدو إلزاما له وقيدا فى عنقه ، ويتحول إلى سلطة قهرية ، تخايل بقداستها الوهمية ، فلا يستطيع الوارث المساس بها ، أو وعيها وعيا نقديا أو نقضيا . وكل ما يستطيعه الوارث إزاء هذا الميراث الذى لا حق له فى التصرف فيه هو الإذعان إلى سطوته ، واتباع ما هو مأثور منه ، والنقل عن كل ما أسلم إليه ، من حيث هو « مأثور » لابد من السير فى « أثره » ، واعتقاد الحقية فيه ، من غير نظر أو تأمل فى دليل ، فالميراث قد صار طوقا من حديد فى رقبة الوارث .

ولا سبيل إلى تحرير الوارث من ربقة هذا القيد إلا بتأكيد أن التراث هو كل ما ورثناه تاريخيا ، عن أسلافنا الذين هم الأمة البشرية التى نحن امتداد طبيعى لها ، فالتراث ميراث إنسانى لجهد بشرى خلفه الذين أورثونا إياه . ولن نتجنب الحالة التى وصفتها الآية بقولها :

« وتأكلون التراث أكلا لما » (٩ / الفجر) إلا إذا وعينا بشرية هذا التراث ، وميزنا فيه بين أنصبتنا وأنصبة شركائنا من ناحية ، وفصلنا ما جمعه الموروثون بالطرق المشروعة عما جمعوه بالطرق غير المشروعة من ناحية ثانية . ويعنى ذلك ، كما يقول فهمى جدعان بحق ، أنه لا مدخل ذاتيا للأمور الإلهية فى مجالات التراث ، فالتراث دالة للإنسان طبعه ، وهذا ما يجب أن نفهمه من الآية التى تصف أكل التراث باللم ، وهى صفة تقع على المأكول المنسوب إلى الإنسان المورث والوارث معا ، من حيث هو إنسان عالم صانع فاعل .

وإذا كانت العلوم والتقنية والقيم الخلقية والجمالية هى الوجوه الإنسانية للتراث ، فإنها الميراث الذى يورثه الإنسان للإنسان ، فى المكان والزمان ، ولا قداسة لهذا الميراث ماظلت أوجهه الثلاثة بشرية (العلوم ، المصنوعات ، القيم) قابلة لأن توصف بالجمال أو القبح ، الصواب أو الخطأ ، الخير أو الشر ، النفع أو الضرر ، من حيث هى منجز إنسانى . فالتراث هو التجسّد الفعلى لهذا « اللمّ » الإنسانى المتباين العناصر ، زمانا ومكانا ، فعلا وفكرا ، علما وإبداعا ، صنعة وتقنية ، الذى يجمع بين الدر والعر ، والصالح والطالح ، لأنه من صنع إنسان لا عصمة له أو قداسة ، سواء فى زمانه أو زماننا .

— ٤ —

وإذ يلزم عن الوهم الذى يخلط بين المقدس وغير المقدس فى فهم التراث ، تأكيد معنى الجبر فى علاقة الوارث بما يرثه ، فإنه يؤدى إلى تحول التراث إلى كيان مفارق ، متعال ، خارج حدود الزمان والمكان ، ناءٍ عن القدرة الإنسانية ومجال سيطرتها . وغير بعيد عن ذلك ما تتحول إليه الصفات المتعالية المسقطة على التراث ـ نتيجة الخلط بين المقدس وغير المقدس ـ من صيغ متعددة لـ « افعل تفضيل » متكرر ، منطوقه أن تراثنا « أفضل » تراث بين الأمم ، وأن كل ما عندنا « أصل » ، ما عند غيرنا بل « أفضل » .

وفى هذا السياق ، يتم تأويل بعض آية « كنتم خير أمة أخرجت للناس » (١١٠ / آل عمران) تأويلا مطلقا ، يجعل العرب خير أمة فى مطلق الزمان والمكان ، ومن ثم تحويل تراثها إلى أفضل تراث بين النوع الإنسانى كله ، بدل أن يكون هذا التراث حلقة من حلقات التراث الإنسانى العام ، لا فضل فيه لعربى على أعجمى إلا بالفعل الذى يفيد البشرية ، ويحقق النفع للناس جميعا . وبدل المعنى الإنسانى الذى تنطوى عليه الآية كلها ، يقتطع جزء منها ، وتلصق دلالته بمعنى عنصرى ، اتكالى ، تبريرى . وفى هذا التأويل ، تتعدى دلالة المقتطع من الآية سياقها الخاص وأسباب نزولها . ويتحول معناها إلى مجلى لأفعل تفضيل ينسب الفضل على للعرب ، من أول الزمان وقبل أن يكون الكون والبشر ، إلى آخر الزمان وبعد أن تنتهى الدنيا والناس ، ويتعامى هذا التأويل عن بقية الآية التى تفصّل دلالة « الخير » وتوضحها بردها إلى سببها ـ « تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله » ـ وهو السبب الذى لا يطلق تفضيل « أمة العرب » على كل القرون ، ولا ينقل معناها

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الماضي إلى الاستقبال، ومن الخصوص إلى العموم إلا بشروط ليس الواقع الحاضر الذى نعيشه من بينها بالقطع، فخير الأمم هى أنفع الناس للناس، وأنفع الأمم للأمم.

ولا تفارق الدافعية التى ينطوى عليها التأويل الاتكالى لآية «كنتم خير أمة» تجليات مغايرة، خصوصا حين يقوم المعنى الملازم لأفعل التفضيل المضمن بنقل الدلالة الدينية المؤولة للآية إلى المجالات غير الدينية للتراث. وعندئذ، تكتسب اللغة العربية صفات أهلها الذين هم «خير أمة» بالإطلاق، وعلى سبيل التعميم لا التخصيص.

ولم يتردد «الجاحظ» المعتزلى الذى وقع فى حبالة هذه النظرة قديما فى أن يصف «البديع» من الأدب البليغ بأنه «مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان». شأنه فى ذلك شأن «ابن رشيق القيروانى» الذى صار على دربه، وعدّ «المجاز» فخرا للعرب، من حيث هو «دليل على الفصاحة ورأس البلاغة وبه بانت لغتها على سائر اللغات». وقبل «ابن رشيق» بقرن من الزمان، ذهب صاحب «البرهان فى وجوه البيان» إلى المباهاة بأن «الاستعارة» إنما وجدت فى كلام العرب «لأن ألفاظهم أكثر من معانيهم، وليس هذا فى لسان غير لسانهم».

ورغم أن أشعريا جليل القدر، هو «عبد القاهر الجرجانى»، حاول أن يوضّح زيف هذه النظرة التى لاتعرف حقائق اللغات، وأكدّ أن كل اللغات تتفق فى أعرافها المجازية وتحولاتها الدلالية، وأنه لا فضل للغة على أخرى من حيث هى لغة أمة دون غيرها، فبديع اللغة كمجازها يعرفه العرب وغير العرب، ولا الوجه أن يضاف إلى العقلاء جملة، ولا تستعمل لفظة توهم أنه من عرف هذه اللغة وطرقها الخاصة». ولكن محاولة «عبد القاهر» تاهت فى ضجيج الأصوات العالية الغالبة التى ظلت أصداؤها تتردد إلى أن وصلت إلى «رفاعة الطهطاوى» الذى بهرته حاضرة الفرنسيس (باريس) عندما ذهب إليها، غير أنه ظل على إيمانه أن بلاغة العرب «أفضل، من كل بلاغة، بالقياس إلى اللسان الفرنسى أو الأفرنجى، لأن ذلك «يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية لضعفه فى اللغات الأفرنجية».

هذه النظرة التى انسربت إلى اللا وعى الأدبى هى التى جعلت الشعر العربى الحديث، بل المعاصر ينطوى (أغلبه) على نفور من الانفتاح على شعر «الآخر» والتفاعل معه، أو الاستجابة إلى تأثيره دون مقاومة، أو تأب متعال، فتراثنا الشعرى هو عنوان بلاغتنا، وفخر لغتنا، وإذا تعاجم عليكم شىء من القرآن فاستعينوا بالشعر القديم ووريثه: الشعر العربى الحديث أو المعاصر، يبدو كأنه مكتف بنفسه فى الأغلب، منطو على سحر تراثه التى تتسرب فيه سلطة مقدسة، لا سبيل إلى مواجهتها، أو وضعها فى مناخ من الأسئلة التى تنقض هذه السلطة أو تزعزعها. وأغلب الشعراء الذين نصفهم بأنهم ورثة شوقى أو أحفاده كما يؤثر أحمد حجازى القول، علاقتهم بشعر «الآخر» تنطوى على بعض ما أسسه شوقى نفسه، عندما فاخر بشعر الحب عند جميل بثينة وقيس ليلى، وجعل شعرهما أسمى من الشعر الذى كتبه ألفرد دى موسيه فى «الليالى» أو لامرتين فى جيرازييلا، وذلك فى قوله:

والله ما (موسى) ولياليه ولا (لمرتين)
ولا (جيرزيل):

احق بالشعر ولا بالهوى
من قيس المجنون او من الجميل
قد صورا الحب واحداثه
فى القلب من مستصغر او جليل
تصوير من تبقى دمى شعره
فى كل دهر وعلى كل جيل

— ٥ —

ووجه المفارقة اننا لو عرينا هذه الفاخرة التى تنطقها أبيات شوقى من الوهم الملازم لها ، وجدنا أن المفاخرة نفسها عرض من أعراض آلية دفاعية ، تشى بحالة توتر تعانيه « الأنا » من مواجهة واقع يتحول تحولات لا تسيطر عليها الأنا فى ناحية ، وتشى بهاجس فى الشعور بالدونية المكبوتة إزاء « الآخر » الذى يهدد حاضر هذه الأنا ، ويطرح عليها نموذجا مغايرا مقلقا من إغوائه فى ناحية ثانية . ولذلك تعد المفاخرة نوعا من الدفاع الذى يفرض آلياته وشكله فى أن . وإذا كانت الآليات تقوم على عمليات تبريرية ، تحاول معها الأنا إضفاء تفسير متماسك ظاهريا ، لموقف أو شعور لا يعبر عن نفسه تعبيرا مباشرا ، فإن هذه العمليات تصوغ المفاخرة بماضى « الأنا » فى شكل « تخييل » ، يظل مومئا إلى حضور « الآخر » الذى تفرق منه هذه الأنا .

وما أقصد إليه بالتخييل فى هذا المقام هو معناه الذى يناقض العلم ويرادف الإيديولوجيا ، من حيث هى وعى زائف ، وهو معنى قريب على نحو لافت من معنى « التخييل » عند فلاسفة العرب الذين جعلوا « القول المخيَّل » نقيض « القول البرهانى » الذى يفيد العلم اليقينى فى المطلوب الذى نلتمس معرفته ، والذى لا يمكن أصلا أن يكون خلافه ، فالتخييل عملية مقايسة موهمة ، تسقط حسن أحد الطرفين أو قبحه على نظيره فتوهم حسنه أو قبحه ، بفاعلية المخيلة التى تنقل عدوى الحسن أو القبح من طرف إلى آخر ؛ وهى عملية تستعمل فى مخاطبة إنسان ، يستنهض لفعل شىء ما باستفزازه إليه واستدراجه نحوه ، فيما يقول « الفارابى » . هذه العملية نراها فى المحاولات التى تسعى لأن تجعل من التراث إطارا مرجعيا لكل ما هو كائن ، أو حتى ما يمكن أن يكون .

وإذ تصاغ صورة التراث بوصفه جامعا لكل شىء فى هذه العملية ، فإنه يغدو نقطة البدء التى لابد من العودة إليها فى كل حركة إلى الأمام ، كأن كل بعد عن صورته المتخيلة فى الزمان أو المكان أشبه بحركة محيط الدائرة ، تبدأ من النقطة التى تعود إليها مهما تباعدت عنها . وتقوم هذه المخايلة على تثبيت مفهوم دائرى لحركة الزمن ، مفهوم ينفى ما يمكن أن يلازم الفعل الإنسانى من صفات التطور أو التقدم الصاعد . وتغدو حركة التاريخ الإنسانى أشبه بحركة الدولاب ، مع هذا المفهوم ، تدور حول محور ثابت ، لتعود إلى النقطة نفسها التى تمثل البداية . ولكن بالمعنى الذى يجعل من كل تباعد عن نقطة البداية انحدارا فى الزمان وليس صعودا فيه ، فنقطة البداية هى الإطار المرجعى الأمثل والمجلى الأكمل والصورة المثلى لكل ما يمكن أن يكون فى حركة دولاب التاريخ . وكل تباعد عن هذه النقطة فى الزمان انحدار عنها فى الرتبة والقيمة . وما هو منصرم ، أو منقض ، أشبه بالمسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا ، مع هذه المخايلة ؛ وما هو واقع أو حادث ، حين يتسم بالإيجاب ، بمنزلة الريحان ، يشم يوما ثم يرمى فى المزبلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتدعم هذه المخايلة بما يمكن أن يصاحبها من تأويل دلالة المضيّ فى الآية « كنتم خير أمة أخرجت للناس » لجعلها دلالة منصرفة إلى جميع الأمة كل قرن بحسبه ، كما يقول بعض المفسرين ، وذلك فى سياق من التأويل الذى ينقل الدلالة من الخصوص إلى العموم ، حتى فى الحديث النبوى : « خير القرون قرنى ، ثم الذين يلونهم ، ثم الذين يلونهم » وما يوازيه من أنه « ليس عام والذى بعده شر منه » ، أو « ما من يوم إلا والذى بعده شر منه » .

وتبسط الدلالة المؤولة حضورها على كل جهد إنسانى ، فى المجال السياسى أو الاجتماعى ، الفكرى أو المعرفى ، مما يؤثل انتقاصا ابتدائيا من تقدم التاريخ الإنسانى كله . وعندئذ ، يتأسس بتبرير صيغة « الزمن فى نقص » بالمدلولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التى تبرر التخلف . وفى الوقت نفسه ، تتأسس صيغة « العلم فى نقص » ، التى بسطها « الشاطبى » بقوله : المتاخر لا يبلغ من الرسوخ فى علم ما بلغه المتقدم . وحسبك من ذلك اهل كل علم نظرى او عملى ، فاعمال المتقدمين من إصلاح دنياهم ودينهم على خلاف اعمال المتاخرين . وتثمر هذه المخايلة « منطوقات خطابية » تلازم الحديث عن « تراثنا » الذى يتحول إلى قناع سحرى ، نواجه به تقدم الآخر ، ونتعزى به عن هوان حاضرنا . وتلعب هذه المنطوقات الخطابية وظائف قمعية ، فيما يتصل بعلاقة الخلف بالسلف ، فتصادر كل وعى نقدى ، وتنفى كل نزوع نحو السؤال أو المساءلة ، وتلقى بكل جهد إنسانى فى سلة عبثية المحتوى منذ البداية ، فما الذى يمكن أن نحصله فى مسعانا الإنسانى سوى الصور الشائهة لما يظل « أنقص » دائما من كل ما كان ، ولما يظل دائما نافلة بالقياس إلى الفضل الأكمل الذى انطوى عليه الحضور الأمثل للتراث الذى كان .

إن التراث هو الحضور المقدس للأب الذى لا يمكن أن يكون الابن سوى صورة شائهة منه مهما سعى ، فقد استقر فى حوق المقدور أن الخلف لابد أن يكون أدنى من السلف ، والتراث الذى صنعه الآباء أسمى من الحاضر الذى يصنعه الأبناء ، ومن المستقبل الذى يصنعه الأحفاد ، فالدهر دائما فى نقصان . ولا جديد يمكن أن يتحقق والأمر كذلك . ولن نقول إلا معادا من القول أو مكرورا ، ولن يغادر الشعراء من متردم .

ويبدو المجلى الشفيف لهذه النظرة مخاتلا ، منسوبا حيث لا يمكن أن نتوقع حضوره ، كأنه قد استقر فى قرارة اللا وعى ، ليشع حضوره المضمر فى كل اتجاه ويوجّه أعيننا إلى البحث عن أصل قديم لكل جديد نراه ، وذلك كى يسكن روعنا إزاء كل صدمة من صدمات الحداثة أو التحديث ، وسواء كنا فى مجال « إبداع » الآخر أو « إبداع » الطليعيين من أبناء واقعنا ، فالمهم أن نثبت أن ما يدعوه الحداثيون أو المحدثون جديدا ليس سوى ترجيع لنغمة قديمة ، وأن ما نجده عند الآخر من حداثة ليس سوى تكرار لما كان عندنا .

ولا فارق بين ناقد سلفى قديم للأدب أو ناقد تنويرى حديث فى هذه النظرة ، فـ « ابن المعتز » الناقد ـ الشاعر القديم ، على سبيل المثال ، يفنى نفسه فى كتابة « البديع » ليثبت أن المذهب الجديد الذى أتى به المحدثون ، من أمثال « بشار » و« أبى نواس » و« أبى تمام » ، لم يسبقوا إليه ، بل كَثُر فى أشعارهم ، فعُرِف فى زمانهم ، فحسب . و« طه حسين » الناقد الحديث والتنويرى الجليل ، كمثال مقابل ، لم ينج من أسر هذه

النظرة ، فظل يفتش فى محفوظه القديم عما يروض به غرابة كل مسموع جديد . هكذا ، تناول حداثة « كافكا » و« كامى » و« سارتر » ومذهبهم فى « العبث » ، فردهم إلى تراثه الذى ينفى حتى أعجمية « العبث » ، ورد « كافكا » على وجه الخصوص إلى شاعره الأثير « أبى العلاء » موقنا أن « أبا العلاء » يذهب فى تشاؤمه نفس المذهب الذى يذهبه « كافكا » المتشائم الأوربى الحديث

— ٦ —

ويمكن أن ننقض الوهم السابق بما يمكن أن يكون نقيضا له فى التراث نفسه ، ونزعم أننا نتعلم من التراث معنى التقدم ، وإدراك أن كل جديد يحمل معنى المغايرة ، وأن قيمته بإضافته الكمية والكيفية إلى ما يسبقه ، وأنه لا سبيل إلى فهم هذه القيمة إلا بالبدء من « جدة الزمان » . وعندئذ ، نستبدل بما يقوله « الشاطبى » فى (الموافقات) مايقوله « الشوكانى » فى (البدر الطالع) ، أو نستبدل بما قاله أمثال « أبى القاسم الصقلى » فى (كتاب الأنوار) ما قاله « الكندى » الفيلسوف فى كتابه إلى المعتصم عن - (الفلسفة الأولى) ، وذلك حين أكد « الكندى » أن تراث كل أمة إنما هو حلقة من حلقات « تتميم النوع الإنسانى » ، وحرى بنا إذا كنا حراصا على تتميم نوعنا « إذ الحق فى ذلك » أن نبدأ مما قاله السابقون ، فى أى تراث ، لا على سبيل استعادته أو تكراره بوصفه الأكمل والأنقى بل على سبيل « تتميم ما لم يقولوا فيه قولا تاما ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان » .

ولكن هذا النقض لا ينفى الوهم الذى نتحدث عنه . فالجذر الذى يثمر الوهم نفسه واحد فى الحالين ، باق لم يجتث ، ومؤداه أننا نبرر كل ما تبدهنا رؤيته ، أو تدهشنا جدته ، أو نرغبه فى يومنا وغدنا ، بالعودة إلى أصل ، قديم ، لا يكتسب أى جديد قيمة إلا بالقياس عليه أو الاستناد إليه . ولا سبيل إلى مواجهة مخايلة بمخايلة مضادة ما ظل التخييل نفسه نقيضا للعلم ، فالنقض الجذرى لا يتحقق إلا عندما نستبدل بالتخييل التحقيق ، وبالقياس على « ماضى الزمان » القياس على « جدة الزمان » .

وللأسف ، فإن أغلب محاولات تناول التراث تتم من منطق التخييل الذى قد تختلف أهدافه ، لكن آلياته الوظيفية تظل كما هى فى كل الأحوال دون تغير جذرى . وبعبارة أخرى ، فإننا لا نفارق معنى التخييل عندما نستبدل صورة بأخرى فى التراث ، فى فعل التأويل الذى يبسط حضور الصورة الجديدة على كل التراث لينفى حضور الصورة القديمة ، أو يخفيها كما يخفى التفصيل الجديد للثوب بعض العيوب التى عجز التفصيل القديم عن إخفائها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعندما يتحول فعل التأويل إلى فعل تخييل فإنه يجعل من التراث الشىء ونقيضه ، دون أن يكون ثم فارق بين النقيضين . وعندئذ ، يمكن أن يكون التراث واحة للعدل الاجتماعى الذى يعلى من شأن المجموع على الفرد ، أو مجتلى للرأسمالية الفردية التى لا يحدّها حدّ ، حسب الغاية التى يبتغيها المؤوِّل من تأويله ، والسلطة التى يسعى إلى إرضائها . وبالقدر نفسه ، يمكن أن يختزل التراث فى مقولات متكررة عن « الجبر » الذى ينفى الإرادة الإنسانية . أو يختزل فى مقولات مضادة عن « الاختيار » الذى يعلى من الإرادة الإنسانية ، ويمكن أن تعلو رايات العقلانية فترفرف خفاقة على التراث ، أو تعلو رايات التقليد الذى يرى فى الشك سبيلا إلى الضلالة

والسؤال علامة على البدعة . وفى الفنون ، يمكن أن يكون التراث عدوا للحداثة ، مناقضا لها ، أو نصيرا لها ومبررا لوجودها ، وذلك بالمعنى الذى يغدو به « البحترى » على سبيل المثال نموذجا أوليا للدفاع عن التقاليد ، أو يغدو « النواسى » نموذجا مبكرا من « بودلير » ، و« أبو تمام » نموذجا سابقا على « مالارميه » . وغير بعيد من ذلك تحولات بلاغى مثل « عبد القاهر » فى أسراره ودلائله ، حين يمكن أن نعده نافرا من حداثة « أبى تمام » ، أو نجعله نموذجا سابقا لما انجزه « دى سوسير » و« ريتشاردز » و« ياكوبسون » و« رولان بارت » وكل من يأتى بعدهم من أعاجم المحدثين .

ولا فارق بين هذا الوجه أو ذاك من حيث نسبته إلى التراث ، فالتراث حمال أوجه ، ويتخذ فى كل فعل تخييل الوجه الذى يروق لمن يقوم بالتأويل . ومعرفيا ، فإن تأويل موجب التراث كتأويل سالبه ، من حيث غايات إعادة إنتاجه ، تأكيدا لما يحدث فى الحاضر ، أو دفاعا عن ما يمكن فى المستقبل . إن استخدام التراث بوصفه تبريرا ، أو وسيلة لإضفاء الشرعية على وضع أو موقف أو اتجاه أو فكرة فى الحاضر ، عملية تنطوى فى بنيتها العميقة على التسليم الضمنى ، بما يمثله التراث نفسه من سلطة قمعية ، هى الإطار المرجعى لكل ما يأتى بعدها ، وينحدر عنها بالضرورة . يستوى فى ذلك أن نستخدم التراث بهدف الانتقال « من العقيدة إلى الثورة » أو « من التراث إلى الثورة » . فالفعل الايديولوجى للتخييل هو أُسُّ بنية هذا الانتقال أوذاك ، وأس بنية الاستخدام المضاد لها على السواء .

وأحسب أنه قد آن الأوان لأن نكف عن هذا النوع من استخدام التراث ، مهما كان نبل الدافع المحرك له . قد نقول إن هناك فارقا بين من يستخدم التراث تأكيدا لقيم التقدم والعقلانية والحرية والعدالة ، مقابل من يستخدم التراث لنفى هذه القيم . وقد نعلى من الاستخدام الأول بالقياس إلى الاستخدام الثانى . وقد نقول إن هذا النوع من الاستخدام له أهمية فى المراحل الانتقالية ، وأنه ضرورى فى القضاء على ما يعوق أحلام الانتقال بالإنسان العربى من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية . وقد نؤكد أنه لا سبيل إلى استبعاد الجنادل التراثية المعوقة لمجرى التقدم إلا بما يفتتها من داخل التراث . ولكن التجربة الفعلية تثبت أن استخدام تراثاً إيجاباً ، لا يختلف عن استخدامه سلبا ، فكلا الاستخدامين يضع الجزء موضع الكل ، ويعيد إنتاج الجزء الذى يصبح هو الكل بما يضفى شرعيته على الحاضر باسم الماضى . وكلا الاستخدامين ينقل التراث من حضوره التاريخى إلى الحضور التخييلى الذى يزيف الوعى بالحاضر والماضى على السواء .

ـ ٧ ـ

لقد كان استخدام التراث لخدمة قضايا التقدم لازمة من لوازم المشروع القومى ، فى صعوده المتلاحق منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى انكساره الذى ابتدأ بكارثة العام السابع والستين ، ولعله انتهى لكارثة العام التسعين وذلك فى تأسيس هذا المشروع لهويته ، داخل سياق الاستقطاب الدولى بين غرب رأسمالى وشرق ماركسى ، وفى تبريره لأحلامه عن الوحدة والاشتراكية والحرية ، فى مواجهة قوى تتوسل بعناصر من التراث لعرقلة تحقيق هذه الأحلام . وإذا كان لكل فعل رد فعل ، مساو له فى القوة ومخالف فى الاتجاه ، فإن البنية الوظيفية للعملية التخييلية التى كانت المشروعات

التقليدية تستخدم بواسطتها التراث لصالحها قد عكست نفسها فى عملية مقابلة ، مضادة ، استخدم بها المشروع القومى التراث نفسه ، تبريرا لهاجس التقدم الذى خفقت أحلامه برايات الوحدة والاشتراكية والحرية .

هكذا قام مثقفو المشروع القومى بإعادة إنتاج التراث ، ليواكب صعود دولة هذا المشروع التى بدأت تفرض حضورها منذ يوليو ١٩٥٢ ، والتى لم تلبث أن انتشرت من مصر إلى غيرها من أقطار الوطن العربى ، فى مرحلة التحرر الوطنى التى امتدت من المحيط إلى الخليج . وفى سياق هذه المرحلة ، وتطلعها إلى تحقيق أحلام المشروع القومى ، سطعت رموز « **عمورية** » و« **عين جالوت** » و« **حطين** » فى سماء الوعى القومى ، وغدت صورة زعيم دولة المشروع القومى مزيجا من عدالة « **عمر** » وبأس « **صقر قريش** » وحكمة « **صلاح الدين** » وبرز المعنى الاجتماعى لمفهوم « **العدل** » عند المعتزلة ، والدلالة الاجتماعية بما أطلق عليه « **ثورة الزنج** » . وتصاعدت أهمية الحركات المتمردة على استبداد الأتوقراطية الأموية والعباسية ووضعت فى دائرة الضوء . وتم تأكيد معنى «**الشورى**» التى أصبحت موازية لحكم الشعب بواسطة الشعب ، والتى أضحت ملازمة لمعنى المساواة الذى لا يفرق بين عربى وآخر إلا بالعمل من أجل بناء المجتمع الجديد . وأعيد الاعتبار للعناصر « الشعبية » من التراث ، لتواكب اندفاعة « الشعب » الذى يحطم أغلاله ، ويلهم قادته ، والذى يستمد منه هؤلاء القادة زعامتهم التى تبعث النموذج الملحمى للبطل الشعبى فى علاقته بالجماهير . وكما تحدث المدافعون عن الاشتراكية والوحدة وحرية الوطن ، بعد أن « **دقت ساعة العمل الثورى** » ، عن « الاشتراكية والإسلام » أو « العدالة الاجتماعية فى الإسلام » ، بل عن اليمين واليسار فى الإسلام ، تحدث « **عبد الناصر** » زعيم دولة المشروع القومى نفسه عن الأصل الإسلامى للاشتراكية ، مستشهدا فى أحد خطبه أمام الجماهير المنصتة من المحيط إلى الخليج ببيت « **شوقى** » الشهير (فى الهمزية النبوية) :

الاشتراكيون انت امامهم
لولا دعاوى القوم والغلواء

تبرز البعد القومى فيه ، بوصفه البعد الذى يمنح العرب خصوصيتهم فى عصر الاستقطاب بين الكتلتين المتصارعتين ، طوال فترة الحرب الباردة . وكما كانت دعوى « الحياد الإيجابى » و« عدم الانحياز » وسيلة لخروج العالم الثالث من أسر هذا الاستقطاب ، كان البحث عن الخصوصية وسيلة لتأكيد ما تتميز به الهوية القومية ، فى مواجهة « الآخر » العدو والصديق على السواء ، وقام التراث بتأكيد الهوية الثقافية التى غدت الأساس الفكرى للوحدة المنشودة . وعندما نطق التراث بلسان قومى مبين ، غدا عاملا مهما من عوامل توحيد العرب ، وتحقيق دولة الوحدة التى ظهرت بوادرها العملية عام ١٩٥٨ .

وكان هذا التراث يحقق وظائفه بأن يبرز عناصر الاتفاق فيه على حساب عناصر الاختلاف ، وأن يعلى من المشابهة بالقياس إلى المخالفة ؛ ومن القيم الجمعية فى علاقاتها بالقيمة الفردية ، ومن صورة القائد الملهم فى مواجهة فكرة الشورى نفسها ؛ وبأن ينطق ملاحم الدفاع عن الهوية القومية فى مواجهة الآخر المستعمر ؛ ويستبدل بالمغول والتتار والصليبيين القدماء أشباههم المحدثين ، والعكس صحيح بالقدر نفسه ؛ فيدعم الأنا القومية

للعرب المستغلين فى معاركهم الظافرة مع « الغرب » الاستعمارى المستغل .

وكانت « **الأصالة** » مجلى للهوية القومية من المنظور الذى يبرز « **المعاصرة** » ، فالأصالة هى العودة بالشىء إلى أصله . وتأصيل الجديد (أو الوافد) يعنى تعرف أصله الذى جاء منه وأصوله التى يمكن أن تقبله وتدعمه فى الوقت نفسه ، وذلك لكى يصبح الجديد المعاصر كالشجرة التى لا تمتد فروعها إلا إذا وجدت تربة صالحة تضرب بجذورها الفنية فيها . ولا فارق بين « **الأصالة** » و« **التأصيل** » ، من حيث أنهما عودة إلى « أصل » ، هو منبع الهوية التى صارت سمة للمسعى السياسى والثقافى وفخرا له . ولذلك ، كان السعى إلى تأصيل ما أطلق عليه « **الاشتراكية العربية** » موازيا للسعى إلى تأصيل ما أطلق عليه « **نحو إبداع عربى** » ، من حيث هو تأسيس لما اصطلح على تسميته بمصطلح « **الأشكال القومية** » للإبداع ، من القصة والمسرح والشعر ، حيث تتميز الأصالة الذاتية فى مواجهة أشكال إبداع « **الآخر** » ومضامينها .

ولكن بقدر ما كان البحث عن « **الأصالة** » تأكيدا لهوية الدولة القومية فى مواجهة دول الآخر العدو والصديق ، محاولة للخروج من إمكان التبعية لأحد القطبين المتصارعين فى العالم ، فإن هذا البحث كان بمثابة استجابة مضادة ، فى الوقت نفسه ، لدعاوى « **التغريب** » التى انطوى عليها المشروع « **الليبرالى** » الذى دافع عنه التنوير بين من أمثال « **طه حسين** » و« **العقاد** » وغيرهما ، منذ بدايات الحرب العالمية الأولى ، والتى لم يخفف منها دعوى المزاوجة بين قلب « **الشرق الفنان** » وعقل « **الغرب العالم** » ، فقد ظل « **الغرب** » هو النموذج المحتذى عند « طه حسين » الذى قدم رسالته للدكتوراه فى باريس ١٩١٧ بقوله : **إنى اعتقد بمنتهى اليقين ان تاثير اوربا ، وفى مقدمتها فرنسا سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه** . وقبل ذلك بأربع سنوات ، كان العقاد يقدم الديوان الأول لصديقه إبراهيم المازنى ، عام ١٩١٣ فى القاهرة ، بقوله : **لقد تبوّأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، ونقلتهم التربية والمطالعة اجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى** .

هذا الوضع المتميز الممتاز بما يوصف بأنه « **تاثير اوربا** » ، أو « **ما يتمثله الغربى** » ، قد تقلص بفعل ما احتواه المشروع القومى من سعى وراء « **الأصالة** » وتأكيد الخصوصية ، فى عصر من الاستقطاب لا الوفاق ، ومن التحرر لا التبعية ، أى فى سياق تاريخى ، مغاير لسياق المشروع الليبرالى ، الذى لم يستطع إنجاز مهمته التنويرية ، إلى نهايتها الطبيعية التى كان يمكن أن تفك سحر الاتباع فى كثير من المجالات . ولكن إذا كان التنويريون الكبار اضطروا إلى المصالحة مع المشروعات التقليدية فى آخر المطاف ، حول بعض النقاط التى لا سبيل إلى نقضها جذريا ، فإن المشروع القومى انتهى إلى ترسيخ وعى تخييلى بالتراث ، وعى لا ينطق معه التراث إلا بما تريده سلطة المشروع القومى ، فى عملية أيديولوجية هى الصورة المنعكسة الموازية للعملية نفسها التى ظلت تمارسها كل المشروعات التقليدية المضادة .

وكان من نتيجة ذلك أن تحول « التراث» من مبرر للتقدم مع الخمسينيات الصاعدة ، إلى واحة للعزاء منذ كارثة العام السابع والستين ، ومع السبعينيات المنحدرة ، حيث لم يؤدِّ انكسار الدولة القومية إلا إلى

ترسيخ الآلية الوظيفية نفسها ، فغدا البحث فى التراث بحثا عن خلاص ، وغدا الاستنطاق المجدد لإنجازات الماضى تعويضا نفسيا عن انكسارات الحاضر . وتوافق البحث عن « **الأصالة** » مع البحث عن « **أشكال قومية** » للإبداع . وانتقل البحث من منطقة الاستلهام إلى التأسيس الذى يعود إلى الأساس الأول لينطقه بما يهواه الحاضر أو بما يكون تبريرا له .

وأغلب الظن أن ما حدث فى الخليج من كارثة لا تقل عن كارثة العام السابع والستين ، سوف يسهم فى دعم هذا المنحى من مقاربة التراث ، ما ظلت استجابتنا إلى الواقع المتغير منقسمة ، بين « الاتباع » و« التبعية » ، وما ظل تعاملنا مع الغرب المنتصر ، والموحدّ ، صورة أخرى من تعاملنا مع عظمة الماضى المنصرم .

ــ ٨ ــ

ولكن إذا كانت كارثة العام السابع والستين قد أفضت إلى مراجعة النفس ، على مستوى علاقة المفكر بدولة المشروع القومى ، وأفضت إلى ظهور مشروعات بديلة ، فإن كارثة حرب الخليج لابد أن تؤدى إلى نوع آخر من المراجعة ، يتوافق مع المراجعة الشاملة التى تحدث فى العالم كله اليوم ، إن أنظمة كثيرة قد تهاوت ، وأنساقا متعددة قد انكسرت . وثم مشروعات عربية (تتسربل برداء الإسلام التخييلى) تعدنا بالخلاص ، وهى أعجز من أن تخلص دولها . أو حتى توفر لها الحماية الذاتية .

وإذا كانت « **الرأسمالية تجدد نفسها** » ، والاشتراكية تعيد صياغة أنساقها ، فلماذا لا يجدد المشروع القومى نفسه ، ويتخلص من سلبياته ويؤسس أحلاما حقيقية عن التقدم المبنى على الحرية والعدل ، والوحدة التى تقوم على الحوار لا الإلزام ، والمستقبل الذى يحققه الإبداع لا الاتباع ، والواقع الذى يجب أن يكون نقطة البداية والنهاية ؟

وإذا كان علينا أن نعيد النظر فى بنية المشروع القومى ، على نحو ما انتهت إليه ، وما أدت إليه من دولة تسلطية ، فإن علينا أن نعيد النظر فى انعكاس هذه البنية على كيفية مقاربتنا التراث أو نظرتنا إليه . وبداية ذلك أن نكف عن التوجه إليه بوصفه « **الأصل الأمثل** » الذى لا بد أن نعود إليه ، لنستمد منه المبرر لما حولنا وما يستجد فى حياتنا . إنه جهد بشرى متغاير الخواص ، متضارب متنافر ، لا يتصف بصفة واحدة ، لأنه إنجاز لحظات متغايرة فى الزمان ، وجماعات متصارعة فى المكان ، فى مراحل متعاقبة من التاريخ . وعندما نضعه فى سياقه التاريخى أو فى مواضعه التاريخية المخالفة لموضعنا ، فإننا نبقى على حضوره المغاير لحضورنا ، ونحفظ لأنفسنا كياننا المستقل عن وجوده ، فنحرره من أوهامنا عنه ، ونتحرر من خوف أن يحكم قيده على رقابنا ، كأنه « شيخ البحر » فى حكايات السندباد .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد الفقيه صالح

مـرايا .. وزوايـا

هـاجـس

حينما انفلتتْ مِن يدىَّ الطريدةُ
وانقشع الروعُ
قيّدتُ خيلَ الفجاءةِ
أبحرتُ صوبَ الغمامْ
كان صدرى يفورُ
وكان جنونُ التراب يمورُ
وكنتُ أفتّشُ عن طلقةٍ لا تناورُ
لكن ماءٌ على جمرة الخلْقِ حطّ
فلم يُدركِ القوسُ ما تشتهيه السهامْ
أنام وفى القلب إيماضةٌ لا تنلم
فيا أيها الهاجسُ المستريبُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترجّل ..
وقلْ : كيف لى أن أُقيمَ العلاقة ما بين وردٍ
تكثّفَ فى الحسِ حدُّ الخصامْ
وبين اشْتجارٍ تفوح به الأرضُ والريحُ
والشاهدُ المُستضامْ ..
هل أشدُّ الطريدةَ والسهمَ والشجنَ المتطاولَ فى قبضةٍ ،
كيف لى أنْ أقيِّدَ فى قفصِ الحرفِ هذا الضِّرَامْ ؟
أيها الهَاجسُ المستفزُّ
أنامُ وفى القلبِ إيماضةٌ لا تنامْ .

إطـــراقـــة

لعلَّها تتكىءُ الآنَ على مرارتها
وتنتزعُ آهةً من القلب
وتُذيبُها فى إبريق الشّاى
أو لعلّها تَتذكرُ الآنَ
أطفالَها الذين أزْهروا فى حديقة الموت
وولَدَها المطعون
على حافّةِ الصمتِ والانفجار
وربما يحدِّثُها الآن أبى
عن نقصِ فحمِ الكوك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وارتفاع سعرِ القصدير
واكتئابِ المسرات
او يحكى لها عن وطنٍ جميل
تموءُ على أطرافه الغنغرينا .
لكنها ..
تضع يدَها على رأسِ أخىِ الصغير
ويأخذ شىءٌ ما عينيها
إلى أن يفاجئَها الجمرُ بالاحتجاج
والرائحة النَّزِقة .
ولعناتُ أبى المنصبَّةُ كالسُّياط
على الشّاىِ
والشيطان
وسجون الفاشستْ

تلوين

قلبىِ ركنٌ
تَقصده أطيارُ العشق
إذا ما جَنَّ صقيعُ العالم
وتباركه الشمس
تُناغيه الزَّهراتْ
حين يُراودُهنُّ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ادوار الخراط — عدلى رزق الله

حجارة بوبيللو

لا يدرى المحب فيمن حبه
لايتعين له محبوب
الإمام الشعرانى
« الأنوار القدسية »

« بوبيللو* » كوم اثرى تعرف به تُرَب الاقباط فى قرية « الطرانة » Terraneus التى تقع إلى شمال « الخطاطبة » ، مديرية البحيرة ، مركز كفر داود .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهى فى موقع معمور منذ عصور ما قبل التاريخ ، كانت فى العصور القديمة مركزا لتجارة القوافل بين دلتا النيل والصحراء الليبية .

اشتهرت بملح النطرون الثمين ، وفى العصر الصاوى (الأسرة السادسة والعشرين) كانت مقرا لعبادة إيزيس .

اكتشف فيها نحو ستين مقبرة أثرية وعثر فيها على ٢٠ هيكلا عظميًا مصابة كلها بضربات البلط والسهام .

فى العصور اليونانية ـ الرومانية أصبحت حامية عسكرية ومقراً لعبادة الإله أبوللو (بوبيللو) .

* الفصل الأول من رواية بوبيللو التى تصدر قريباً .

١ ـ المعديّـــة

يالى ظلمت الوداد
ورضيت بنار البعاد
افديك بروحى
صوت الشيخ العفىّ شجىٌ وبليغ وعميق النبرة .

نحن فى المعدية الحديديّة مسطحة الجوف التى تنزلق على الرياح البحيرى بانسياب هادىء . رائحة الماء فى هذا الصبح العالى نفاذة ، نباتية .

فى طريقنا من الطرانة إلى الغيط الغربى ، وراء « بوبيللو » بين حافتى الصحراء والخضرة الغنية .

أبو للو المفنواتى .. المخلّص ، لاعب الليرا القديم ، أيستطيع ـ وقد أصبح الآن بوبيللو ، فلاحيا بحيريا ، عبرت به مياه آلاف السنين فى ترعها العكرة حاملة طينا وطميا وطفاوة الطفيان ـ أن يدرأ عنى الطواعين والخطايا والخطايا السرية ؟

نور الصبح خيِّراً ومدمراً معا ، هل يدحر ما بقى من ليلة لا تبرح ، ظلالا نوجع الجسم الفتى المسحوق فى شهواته غير المنقضية ؟

معنا ، فى المعدية ، جدى ساويرس ، خالتى وديدة وخالتى سارة ، عمى فانوس ، الذى كان يموت فى خالتى سارة حباً ، ولكنه تزوج خالتى وديدة ، والولد برسوم الذى من سنى .

كان معنا أيضا أبونا أندراوس ، عمى جورجى عريف الكنيسة الأعمى ، وخضرة الفلاحة ، وحميدة البرصا .

ولكن كان معنا ، أولاً وأخيراً ، لنده ورحمة ، حوريتين مونقتين ، بؤرة الجماعة وبهجتها تنظران بإعجاب يوشك أن يكون عشقا صريحا لأبيهما وهو يغنى ، صوته الحنون القوى يتهدج مع رقرقة الماء فى الرياح .

أحبهما معا ، لنده ورحمة ، وتسحرنى مفاتن خضرة ، وانثويتها الفاضحة .
فى داخل هذا المثلث النسوى ، كنت .

عمى سلوانس كان صرافا ، دورته فى المنوفية ، وينام فى استراحات المالية بعد أن يجمع الضرائب من الفلاحين وأصحاب الأرض يلف عليهم ممتطيا حماره المطهم الفخم ، وله مهابة ، لأن نقاءه الخلقى لا تشوبه نقطة سواد واحدة ، وحذقه فى الكتابة والحسابة لايبارى ، وله مكتب فى مصلحة الرسوم المقررة فى شبين الكوم . الآن كان متبسطا وحزينا ، وفى غنائه شجن وفتوة . كان يلم بالطرانة بين الحين والحين ، لم أكد أراه إلا لماما ، زوجته ماتت من سبع سنين ، فترك البلد كأنه يعاقب نفسه على خطيئة لم يقترفها ؛ أم أنه لم يقترفها ؟ وترك البنتين فى رعاية أختيه خالتى روزه وخالتى سالومة ، وخضرة التى كانت تخدمهن جميعا تعيش معهن ومع الجواميس والبقر وفحل الثور . تحملهم ، جميعا ، على كفوف الراحة ، فى البيت القديم العالى .

قوى الوجه ، قمحى داكن ، عيناه نفاذتان وغائرتان تحت محجريهما ، وخضراوان . يدان صغيرتان ، واضح أنهما مدربتان ، ورقيقتان بشكل غريب،وكان لهما قدرة على تهدئة صخب المياه فى الرياح جلابيته الجوخ الغالية تضرب إلى لون طحلبى قاتم ، ورصين ، وتنسدل على هيكل جسمه المتين العضل ، وهو جالس بارتياح على دكة المركب الجانبية . يغنى ، ممتلىء القلب .

كان له ابن أخت يدرس فى المعهد الزراعى فى شبين الكوم ـ هل كان عمى سلوانس ينام عندهم ؟ ـ ويأتى للطرانة فى المسامحة الصيفية ، كما كنا نأتى من اسكندرية ، لكنه كان أكبر منى بعدة سنين ، والغريب أنه أشقرانى أبيضانى جسيم وطوال ، له حضور وجاذبية ، جلابيته دائما ناصعة زى الفل وجزمته الأستيك دائما لامعة السواد ، كنت أغير منه ، كان للفهوم والمقرر ضمنا أنه سيتزوج رحمة بعد أن يأخذ « الدبلون » .

يصدر عن المعدية صوت صرير السلسلة التى تصل بين ضفتى الرياح ، يجذبها المعداوى ، أواصرها مصلوبة تصلصل بصوت خلفى وراء الدندنة الغائبة عنا ، وعن نفسها :

جَنَتْ عليك الليالى
وطال علىَّ الأنين
والماضى يخطر ببالى
يخلّى قلبى حزين .

وأما من الناحية الأخرى ، فالسلسلة الحديدية الصدئة مرتخية ، حلقاتها المحمرة غارقة ، من المنتصف ، فى المياه المتقلبة بطمى الفيضان المدوّم ، تتحرك مع حركة المعدية البطيئة الناعمة فى عبورها الذى يجلب إلينا نسمة مائية حلوة تتفتح لها صدورنا ، مرحبة ، فى حر أوائل سبتمبر .

مررنا ـ ونمر بلا انقضاء ـ بالكوم العالى صلب الجسم ، على حرف الرياح تراب القرون الناعم وأنقاض المشهد الإلهى والأرض الوعرة الخشنة تلمع بالنشع الملحى وفيها شعث من الحلفاء الشائكة التى تجرح العين ، تحرس ترب الأقباط ، أنقاض الصبوات القديمة لم يبق منها إلا شقافة الزجاج الأخضر السميك ، غير جارح ، وشظايا الخزف اللامع عليه النقوش من الأوميجا إلى الأبسيلون وعواء الذئاب المهزومة بسهام جالب الطواعين وقاهرها ، حامى الفانين وشافيهم.من لى بأن أعرف نواياك القدسية أو القاتلة ؟ عمى سلوانس الوريث الذى لم يعقب ولداً ، أين الخورس الذى له أن يصاحبك فى عبورك غير المنتهى ؟

أحدق إلى رحمة . لا أستطيع أن أحول عنها عينى ، حتى مع رقابة أبيها الفاهمة ، ونظرة جدى ساويرس الصارمة ، صقراً جارحاً وحانياً لم أنس ـ ولا أنسى ـ صفعته الأولى والأخيرة على وجهى منذ أسابيع ، إذ ضبطنى متلبسا ، أجرى وراء لنده فى الزقاق السد الضيق بين بيتنا وبيت عمى ارسانيوس ، فى سورة الاستغماية المرتجلة فى عز الظهر ، فإذا بى أصطدم بها عن نصف قصد ، وأحس ـ لحظة واحدة ـ بطنها المتماسك النابض تحت انتصابى وهى تنهج ، ثم تفلت من بين ذراعى مضرجة الوجه عارلة العينين مبتسمة كأنها بالرغم منها .

لكن رحمة هى التى أحدق إليها الآن مسحورا .
كانت أصغر منى جسما ـ حتى ـ وأنحف عودا .

رقيقة ، وجهها طويل خفيف السمرة مسحوب ، ليس فيه دوران اللحم بل نعومة منسابة . هل هى غريقةٌ رحمة فى أمواج حبى البائد الباقى أمواج الليالى ، هذا الوجه المنحوت الشمعى ، شاخص النظرة ، يرودنى فى مياه الأحلام الملحية ، ألم يكن وجه غريقة أخرى فى بحيرة زيوريخ ؟ أم هى غريقة قادمة لا أعرف ، بعد ، غرقها ؟ قلت : الغرق شهادة . أم هو وجه شاعر أحبيته وضرب نفسه بالرصاص ، من الحب ، ومات سدى ، من يعود يذكره ؟ وكانت غائرة العينين قليلا ، ونحيلة وصموتا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على عكس أختها الصغرى البضة المدورة الحنايا ؛ كانت أميل إلى لبس الثياب الطويلة الصاحية داكنة الألوان ، على عكس أختها التى تحب لبس المشجر ، الملون ، حواشى فساتينها مكشكشة ، طويلة صحيح فلا مفر من ذلك ، ولكن واسعة قليلا من تحت ، مما يعطيها انفساحا وانكشافا إلى حد ما .

تكشفت له ظلمة الغيطان ، حيث تكمن الهداهد ، رسل الملك سليمان ، والأشباح . وبدت له السواقى ملفعة بالظلال ، جاثمة ، مردة تستريح . ربد الأفق هدير ساقية تدور ، والمياه ترتفع ، وتتساقط ، ومصر تتنفس ، وتعمل فى الليل كما تعمل فى النهار ، مثل شاعر يصوغ أبداً قصيدة خالدة من أحزان قلبه الهادئة .

سألت ستى أماليا عن حكاية رحمة وابن خالتها أسعد ، فقالت لى :

ـ وانت بتسأل ليه ياواد ؟ قال باداخل بين البصلة وقشرتها ... آه ياناري من ولاد آخر زمن ، دى البت مولودة قبل منك باربع سنين يابن سوسن . يامية من تحت تبن ، ساهى وتحته دواهى صحيح . ياخواتى !

أتجنب النظر إلى خضرة ، متربعة ، جنب حميدة البرصا ـ على أرض المعدية الحديدية الرطبة ـ لا يصح طبعا أن تجلس على الدكة الخشبية مثل أسيادها ، هل هذا يصح ؟ ـ ذراعها على القفة الكبيرة المغطاة بخرقة نظيفة مغسولة جيدا ، باهتة التلوين ـ ربما كانت فستانا من فساتين لنده القديمة ؟ ـ وتحت جلابيتها السوداء نصف الشفافة تبدو جلابية أخرى ملونة بأزهار حمراء صغيرة وكثيرة ـ هل هى أيضا من فساتين لنده ؟ ـ وطرحتها الشفافة السوداء تنسدل على ظهرها حتى أرض المعدية .

تخفى بيدها الممسكة بطرف الطرحة نصف وجهها الأسمر الصابح . كان فخذاها المدورتان الملفوفتان قد ارتفعتا إلى أعلى قليلاً ، فى تربعها على الأرض المنداة قليلاً ، تحتنا .

أدخلت ساقيها وطوتهما تحتها فبانت لوركيها استدارة وبضاضة خاصة ، حتى من تحت الجلاليب التى التفت عليهما بإحكام ووثاقة فى هذه الجلسة التى ليس فيها أدنى نية واعية للإثارة ، ولكنها ـ لذلك ـ مثيرة جدا . لا أريد أن أنظر إليها ، لكنى لا أستطيع أن أنساها .

هأنذا أعبر من ضفة إلى أخرى ، دائما ، بلا بدء ولا انتهاء ، وعلى فمى قرص المليم الأحمر البرونزى الكبير ، يغلقه ، أجرة المعداوى .

المعداوى خشن الوجه ، أخرس ، لا غمْض لعينيه ، له مأوى خفىّ على الضفة الأخرى .

أسعى دائبا إلى قاتل التنين ، أحمل عنه كفارة خطيئة ، فى منفى مقيم ، فى أرض الثلج الشمالية ، أقصى أقاصى المعمورة ومعه وعلى رغم كل نسوان الشبق والثمل والشهوة أريد النظام والعقل والعدل والموسيقى .

لن أصل قط ، لن أدفع الأجرة ، دائماً بين شطين . أعرف هذا ، ألا أعرفه ؟

فى داخل هذا المثلث النسوى كانت الأغنية تهز قلبى الطازج الغرير .

أما فى الطرانة فقد صنعت ، على يدى ، من صبغة هدوم وجدتها ، مسحوقا ناعما ، فى بيت ستى أماليا ، حبراً أحمر فاتح اللون .

وعلى ورق نصف شفاف رمادى قليلاً ـ كان الورق عزيزاً علىّ وصعب المنال فى ثانى سنوات الحرب ، ومازلت

حتى الآن أكنز الورق الأبيض والمسطر كما يكنز الجوعان أرغفة خبز لن يأكلها قط - وبالريشة الخشبية السوداء أم سن نحاسى رفيع ، وبلغة الصبا وبسذاجة لا اعتذار عنها ، ولا برء منها ، كنت أكتب على الطبلية ، متربعا على الشلته .

قبل أن نخرج من الطرانة مباشرة ، ونحن نستعد لركوب الحمير حتى نقطة المعدية فى الرياح ، وصل البوسطجى - عريان أفندى - إلى الساحة الصغيرة أمام بيت جدى ساويرس ، تحت الجميزة الضخمة .

منديله المحلاوى ، مربع التشكيلات الزرق الباهتة ، غير نظيف تماما ومندى الحواف من العرق تحت طربوشه .

نشط وعفى مع أنه ناحل ضاو فى رفع الإبرة ، صفق بيديه قبل أن ينزل تماماً من على حماره الميرى الأبيض العالى ، وهو يهتف :

- عمى ساويرس . بوسطا .. أاه . ! يا صباح الخير على أصحاب الكرم والخير .. يابت يا خضره اديني شوية اللومية أُمال يا بت ابل ريقى يابت .. !

وهو ينظر إليها نظرة شبق صريح ، ويسلمها البوسطة .

لم يكن فى البريد إلا الأهرام - اشتراك - يجيئنا كل يوم بالمستعجلة التى تصل إلى محطة كفر داود ومكتب بريدها فى تمام الثامنة صباحا ، ومجلة « الاثنين والدنيا » ، تصل منها نسخة يرسلها أبى من اسكندرية ، كل حين ومين ، حسب التساهيل .

ومنها استأثر بى ، من وسط أشياء ساحرة كثيرة ، مجهولة ، أن ملكة الاستعراض المسرحى بديعة مصابنى تقدم من يوم السبت ٣٠ نوفمبر ١٩٤٠ فى كازينو أوبرا بميدان ابراهيم تليفون ٤٤٨١٤ الاستعراض الموسيقى الثانى : « ساعتين حظ » ٧ مناظر حافلة بالمفاجآت المبتكرة تأليف الأستاذ الروائى المعروف أبو السعود الأبيارى وتلحين الموسيقار المجدد الأستاذ فريد غصن وميزانسين الرقص للبروفسور إيزاك ديكسون ويشترك فى التمثيل الراقصة العالمية تحية كاريوكا والمنولوجست المحبوب إسماعيل ياسين مطعم من الدرجة الأولى بار أمريكانى موزيكهول .

فى تراب الطرانة وجفائها وخضرتها الخام كان ذلك مغويا .

لم اكن أعرف بالضبط الموزيكهول .

لماذا تصورته إذن ساحة فسيحة خاوية تقريبا ، مبلطة ببلاط صقيل ، وفيه بيانو عريض جدا على منصة عالية جدا ، وراقصات مثل اللاتى فتنتنى صورهن فى المجلات - لم أكن قد رأيتهن فى السينما بعد - مثل التى أثارتنى ، وتجسدت لى ، وساورتنى بها لذات الصبا الأولى ، وهاجمنى بها القذف البرىء شبه الطفولى ، فى العدد ٢١١ من مجلة « الاثنين » نفسها ، قبل الحرب بقليل ، سنتين ، يمكن ؟ اسمها سعاد فهمى بفرقة بيا بكازينومونت كارلو ، ومع أننى اسكندرانى فلم اكن قد عرفت من هذا الكازينو إلا لافتة على الكورنيش عندما مررت به ، ويدى فى يد أمى ، فى طريقنا إلى حمام الستات ، فى الشاطبى ، يوم الأربعاء .

النار تدور فى عينيه الذابلتين ، والكلمات ترتعش على شفتيه الجافتين ، لكنه لم يلق عليها نظرة ، وسار فى بطء ، ثم أزاح الستار عن نافذة شرفته التى احتضنتها أفنان الكرمة المتدلية كما تحتضن أم محزونة طفلتها الحبيبة

إلى قلبها ، وعطرتها أنفاس الأزاهر البيضاء ، والهبها الأرج الدافء المثقل المتساقط من شجرة التوت العملاقة ، كان هذا الدفء يسود ضريحا تتوقد فيه شموع .

سعاد فهمي تلتف بفستان مفتوح من تحت الإبطين فتحته واسعة ، يبدو منها جانب من ثديها الرشيق ، وتنزل الفتحة حتى منتصف خصرها . ويدور نسيج الفستان المنسدل ملتصقا بخصرها وبطنها وفخذيها ، سابغا حتى ساقيها ، مشقوقاً من جانبه ، حتى يصل إلى الأرض في طيات موجية ، والحزام القماش المضفور ، لامعا يحصر خصرها ، وهي تمسك بطرف منه ، وثيقاً محكما على أعلى البطن ، تحجزه بإصبعها الإبهام بينما تفرد يدها على بطنها ، مصبوغة أظافرها بظل قاتم ، كانت الصورة بالروتوغرافور الذى تستخدمه دار الهلال ، بين الرمادى والرصاصى الذى به نغمة الأزرق الشاحب ، وكانت ترفع ذراعها العارية من فوق نهديها الصغيرين ، وعيناها فيهما نظرة غواية مستميتة ، شعرها وحف ثقيل يسقط على جبهتها الضيقة في نصف دائرة أثيثة التكوين وينسدل حتى كتفيها العاريتين .

لم أصنع غراما قط - في حقيقة الأمر - إلا مع خيالات جسدانية .

حتى في عز التجسد والأرضية ، كن تخييلات .

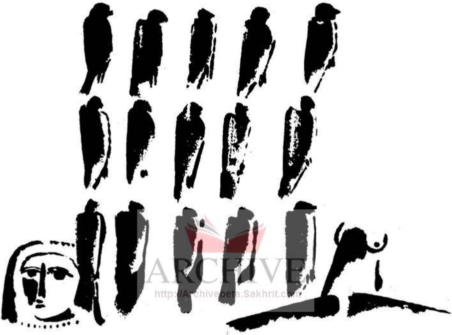
أما صواعق الحب والعشق التى انقضت على - كما يقال - فقد ضربتني ثلاثا . لم اكن املك لها رداً ، وارتجفت الحراشيف بالشحنة المهلكة ، وصلصلت دروع الحية العظيمة التنين ، بلا جدوى .

لم أكن قد ذهبت إلى مصر - القاهرة الا مرة واحدة أذكرها ، من سنين ، وكنت صغيراً جدا ، زرنا المعرض الصناعى الزراعى ، يمكن من ثمانى سنوات ، يعنى سنة ١٩٣٢ ؟ وذهبنا إلى بيت قريبنا الكمسارى جنب خط السكة الحديد ، تحت مطر أحال الحارة الضيقة إلى ممر موحل مستحيل ، وبيتنا عند عمتى ديماريس في شبرا واستيقظت يومها في الفجر على صوت أذان لم يطرق مسامعى قبلها ولا بعدها أعذب منه ولا أشجى ، في سكينة الفجر الساجى كان ثم سلام لا يمكن وصفه ، لا ينتهى جمال ترداده ، مازالت دعوة المؤذن يومها إلى حى على الصلاة ، والشهادتان ، بترنيم عميق الإيمان ، لها كلها أصداء باقية لا تبارح جنبات روحى التى لم ترتوِ قط ، ولا تفرغ أشواقها .

ياه .. !

بدت له من الشرفة تربة مصر الغامضة الحارة ، وقد تدثرت بغلالة ليلية شفافة .

رأى النجوم المتألقة كنيران صغيرة مشبوبة في السماء الزرقاء ينعكس وهجها على مياه النيل المنحدر في جلال وهو يغنى مهمهماً بأنغام قديمة متآلفة الألحان واللغات ، وعلى ضفافه كانت عرائس المياه تتمدد في تلك الليلة الصيفية ، ملتفات بضوء النجوم ، هامسات بأحاديث الأساطير التى تتجدد أبدا ولا تموت . عذارى الليل المرهوبات اللاتى يضطجعن على الشاطىء في ليلهن الأبدى ، بشعورهن السوداء المتناثرة ، وعيونهن العميقة الساجية يغرين من قادهُ القدر إلى أذرعهن ، فيرتمى بين أحضانهن الناعمة ، ولكن لكى يغصن به إلى الأعماق ، ويخرجن ، وحدهن ، داميات الشفاه ، ملتهبات الأعين بنار مثلوجة .



أما فى الصباح ، بعد فطور الفول البيتى المدمس ، بالزبدة ، وعيش البتاو الطازة ، والشاى باللبن فى الكوب الزجاجى مخضر اللون قليلا ، فقد كانت زيارتى لبيت رحمة ولنده يعنى بيت خالتى سالومة وخالتى روزه ، طبعاً ، شبه يومية ، أو مرتين فى اليوم أحيانا .

كان بيتهم من البيوت القلائل ، فى الطرانة ، التى من دورين . فى آخر زقاق ضيق ، متلو ، ينتهى فجأة بحائط سد ، ترابه الناعم يعلق بقدمى العاريتين فى الشبشب الرفيع ـ من كان الذى يهتم بلبس الجزمة فى القرية ، على الصبح ؟ ألم تنته أيام المدرسة ، والحفلطه ؟ ، الجلابية أو البيجاما المخططة فيها كل الخير والبركة ـ وكنت أحاذر أن تغوص رجلى فى أقراص الروث الطرية المدورة ، أعرف أن خضرة سوف تجمعها لتصنع منها الجلة الجافة التى أرى صفوفاً منها فوق سطح البيت .

مدخل البيت ـ بين حائط الزريبة وجدار الحد المصمت المبنى من الطوب النىء ـ مسقوف وضيق ومظلم من وراء الباب الخشبى العتيق ـ ذى السقاطة الخشبية أيضا ـ الذى يرتفع بفعل حبل يشد من فوق ، من الدور العلوى ، لينفتح الباب ، ثم تعود السقاطة فتستقر فى تجويف معد من الناحية الجوّانية للباب . وقد غادرت البهائم كن

الزريبة من الصبح البدرى ، لكن رائحتها مازالت كثيفة وراكدة تفغم الحس ، لا تتجاب ليل نهار .

عندما دخلت ، كانت خضرة تكنس الزريبة بسباطة نخل خشنة السعف ، مربوطة بشمروخ سنط مسوى واضح العقد .

فى جلابية الشغل السوداء الباهتة الملطخة ، شق طولى مفتوح على جنب ، ينزل حتى تحت خصرها ، يلوح منه قميص داخلى بلون فزدقى كالح ، خشن النسيج ، وثدييها الصبى الأسمر يفلت منه ، يهتز- وهى تشتغل - متماسكا وغضا ، منعشا بشكل مدهش ، تحت الثياب غير النظيفة ، دون أن تلقى أدنى اهتمام إلى نظرتى النهمة الخجول معا .

بنتها الصغيرة تلعب بكوز ذرة ناشف نصفه قد عرى من حبوبه الجافة ، لفت رأسها بخرقة داكنة يبدو من تحتها شعرها الأشقرانى الملبد ، نظرت إلى بعينين واسعتين خضراوين ، متسائلتين وكأنهما غزلتان ، بلا خجل .

أما آخر أولادها فقد كان يلتصق بساقى أمه وهى تكنس ، يتدادأ وهو يشد جلابيتها ، ليس عليه إلاقميص قصير يكشف عن قضيبه الصغير ، وخصيتيه البريئتين ، وساقيه المقوستين قليلا .

- ياواد خش جوه اختشى بوه .. يابت حطى عليه مدمة ، يادى العيبة ، يالهوى !

ولكنه ينظر إلى وقحا بوقاحة الحياة الطفولية الجديدة المنطلقة من سخونة الروث ، وجسدانية الجاموس الجسيمة ، وحنين الأرض الذى بلا تورع ولا وعى تقريبا يتحدى العبسة وزمتة الحيطان .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكانت سائر البنات سارحات فى الحوش ، تحت النخلة ، وأمام البيت فى الوسعاية المحجوبة عن الطريق ؛ فهل رأيت فى ركن الزريبة ظلال رجال كثيرين ؟ أم رأيت رجلاً واحدا ، وكأنه كثيرون ؟ أسعد الأشقرانى أم عمى سلوانس بعينيه الخضراوين الثاقبتين تشعلان ظلال الكن ؟ رجلها حجازى أم ظل الواد لافندى الاسكندرانى ابن عم قلدس الصعيدى ، القادم من راغب باشا ، والذى يموت حباً فى الحوريتين لنده ورحمة ، ويتلظى بنيران شهوة جارفة ؟ فهل ظلال الرجال دائما تترصدنى وتتربص بنسوانى ؛ لا بل كان هناك ، رأيته فى عتمة الصبح .

كنت أعرف أن حجازى زوجها ، الأجرى ، يشتغل يوماً ويبطل أياما ، ويسافر بالشهور مع التراحيل فى مواسم الشغل ، لكنها تحبل كل عام .

وعندما يقعد فى البلد كان يأخذ البهائم أحيانا للمرعى على الترع أو الرياح أو جسر البحر الكبير .

وكانت تلك شغلة الصبيان – أو حتى البنات الصغيرات – لكن الحاجة وحش . وكان للرجل وجه وحش وضحية معا ، خشن مجدور جاف كفرع جميز عتيق وفيه أيضا نضارته المحجوزة . رأيته مرة يكسح الزريبة ويخرج منها طبقات قديمة جافة من مخلفات البهائم يعجنها بالروث الطازج ثم يقرصها – كالنسوان – ويفرشها فى الحوش تحت النخلة ليصنع منها الجلة ، وكان يلبس خيشة متصلبة من القذر ، على اللحم .

وكان هو وخضره ، ووليدها الأخير ، والبنات الخمس – فى وش العدو – ينامون جميعا مع البهائم ، فى ركن الزريبة ، أهو منه حرس ، ومنه ونس ، ولهم على أى حال ، من الخيرنصيب !

– عوافى ياخضرة .

– يعافيك ياسيدنا لفندى ياخويا ، ويجعل لك فى كل خطوة سلامة .

رفع رأسه إلى السماء فرأى النجوم الأبدية الدقيقة تلتف بالقمر الشاحب الصغير الذى اكتسى بسحابة بيضاء شفافة .

النجوم أنقاض قصر أبيض تبددت بقاياه وتشتت حطامه حول بحيرة نصف مستديرة من فضة هادئة . رأى السحب الجميلة تسرى فى صمت إلى أرض خرافية مجهولة ، أشرعة حالمة تحمل فى قواربها أبناء آلهة ، هاجعين ، أبناء خنسو أبوللو ، وبناته القمريات الشموس .

لفحت وجهه الملتهب نسمات ريح دافئة عبقت حواشيها بشذى زهر برى تهب من ناحية المقبرة ، حيث تظلل الأشجار أشباح القبور ، حيث تتأوه العظام المفتتة ، تحت السنط والنخيل العقيم ، حيث تضرب جذور النبق والجميز فى التربة خلال عيون الجماجم المظلمة التى تحدق بلا غمض فى ليلها الأبدى ، حيث سيقان أشجار التوت والمانجة تخترق الهياكل فى التراب ، لكى تحمل الأوراق الفضة ، مشرقة متفتحة ، فى نور السماء .

ناديت من تحت :

– خالتى روزه .. خالتى سالومة ..

لم تكن إحداهما خالتى على الحقيقة ، بل هما أقرب إلى خالات أمى ، كان ابن عمهما حنا بيه الذى يعيش فى شارع جانبى من الرصافة فى اسكندرية ، وتحرص أمى على أن تعطيه حقه من فطير الملاك ميخائيل الذى تصنعه لى فى عيده ، وله ابن على اسمى أيضا ، أكبر منى كثيراً وعمّر طويلا وكان شاعراً عموديا نص لبة نال حظا من الشهرة .

جاءنى الصوت المشروخ الرفيع :

– إطلع يابنى .. إطلع ياضناى .. يا لنده .. يارحمة ... شوفى ابن خالتك ، افتحى المندرة البحرى .

كانت خالتى روزه وخالتى سالومه توأمين مصنوعتين على قالب واحد . لم أرهما قط – حتى فى عز الصيف – إلا بالثوب الأسود السابغ تدور على صدره سفرة ملفلفة من قماش حريرى لامع بالياقة العالية المقفلة التى تضم ، بإحكام ، العنق المجعد الضاوى ، عنق ديك رومى مخضرم ، وبالحذاء الأسود الرجالى واطىء الكعب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صيفا ، وبكعب كباية له أزرار جلدية مدورة متلاحقة على الساق الرفيعة شتاء ، وبالشراب ذى القماش الثقيل صيفاً وشتاء . أما فى أيام البرد فى آخر سبتمبر ، فقد رأيتهما تزوران ستى أماليا بالبالطو الأسود الحرير ـ التاريخى ـ على الفستان .

لم يكن يبدو لهما صدر أو عجز ، كانا مسطحتين قائمتى العود بصلابة ، ناحلتين بجفاف .

وكان بخلهما يضرب به المثل ف الطرانة كلها ، بالفعل .

ـ يوه إياك حتعمل زى ست روزه مش لادد عليها حتى كباية الشاى .. !

ـ زى الست سالومه قولح دره ناشف مابيزش اللوميه ..!

وكانوا يحكون عن كنز من الجنيهات الذهب الحميدى والإنجليزى والورق الكبير أبو مدنة ، كأنه مناديل خضراء . خبيئة مدفوسة فى كوة مموهة بالطوب النىء تحت السرير الحديدى ذى الأعمدة العالية ، أو يقال إنها فى المصطبة الطينية فى الدور الفوقانى ، فى المندرة الأخرى التى لا تفتح لأحد قط ، تحت أكداس المراتب القطن والألحفة والأكلمة السيوطى ، وتحت النافذة القبلية المقفلة دائما ، ذات القاعدة العريضة التى وضعت عليها كتب الترانيم وتعلم اللغة القبطية وألف ليلة وليلة بأجزائها الأربعة منزوعة الأغلفة وجزء واحد من كتاب « الأغانى » المطبوع بالحجر ورقه قد اصفر وجف ويوشك أن يتهشم من فرط هشاشته .

كان الباب لا يفتح أبدا ، بعد أذان العشاء الذى يأتى من بعيد ، من الجامع المطل على الرياح البحيرى .

خضرة ، وحجازى إذا كان فى البلد ، وأولادهما ينامون من العشا ويصحون من النجمة ، والخالتان كالديدبان ، حداتان رابضتان .

أما لنده ورحمة فقد كانتا تبيتان عندنا ـ يعنى فى بيت جدى ساويرس ـ اذا عزمتا على السهر أو العشاء معنا ـ بعد أن تأخذا الإذن اللازم بطبيعة الحال ـ وخاصة فى هذه الأيام ، عندما كانت خالتى وديدة مخطوبة لعمى فانوس ، وبنات العائلة والستات والقريبات والجارات يعقدن حلقات الغناء الفلاحى والطبل البلدى المرتجل ، على مصطبة بيتنا المكشوفة ، فى نور الشعلات الحمراء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتراقصة فى كيزان الصفيح المعمولة مصابيح والتى كنا نسميها « الشيخ على » .

أى إصرار عنيد يدفعنى فى وسط مثاليات الحب الخجول المكبوت ، واضطرابات القلب وإحباطات التقاليد الفلاحى والعادات القاسية ، وعصفات الشهوة الخفية ، وعلى نور « الشيخ على » المتهافت المهتز ، أن أواصل الكتابة بالحبر الأحمر الفاتح مقتعداً الشلتة الناشفة ، مسنداً الورق الخفيف نصف الرمادى على مهاد من صفحات « الأهرام » القديمة ، مفروش على خشب الطبلية .

سرت فى جسده رجفة .

إنه فى ريف مصر ، فى كهف أحلامه ، فى مثوى ألهته ، فى موطن السحر والخرافة والأشباح ، فى مهد الضنك والكد والحياة دائما على شفا الموت .

ترك النسيم الدافىء يهب من الشرفة المفتوحة ، واستند بظهره إلى الجدار ، وهو ينظر إلى معبده .

صامتا يتعبد .

قال : أما زال فى أحد أركان روحك ؛ هذا الفتى الموجوع الساذج ؟ أما زلت ترعاه ، حتى ؟

ألا تريده أن يموت ، هو وشعره الغرير الذى لا يساوى ، فى سوق الشعر ، بصلة ؟ ألا تريده أن يعبر ؟

قال : ألعله قد تم تحنيطه ؟ من وراء قناع مكشوف للعيان ؟ فهل جمجمته ملفوفة بأكفان الكتان المهتوكة ، لم يبق منها إلا القليل من حبات الزجاج اللامع ، أو المنطفىء ؟ حبات من ملح النطرون ؟

قال : بل حى ينبض ، برغمك أو رضاك ، سيان .

قال : مدفون تحت تراب الكلمات .

فــوزى كــــريم

ثــلاث قصــائد

السّديم

كالسّديم ، أحوّم من زمن فوق غَمْر من الأسئلهْ
وأثير بنبضى تجاعيدها الموصلهْ
دون أن أستعيد صدى غير ملح ،
وصدى صرخة لغريق .
ولأنى نذير
أحيط نهايات قرنى بصوتى الملحّ
ولأنى جريح
ولا أطأ الأرض إلا بجرحى
فلصوتى مزايا الدماءْ !
هو يمضى إلى المنْحدرْ

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذاهلاً عن تسارع نبضى .
كيف أكشفُ عن سطوةٍ فيه ، عن خطواتِ القدرْ ؟
والوّثُ مرآته بالدخان .
كيف
إنى احّومُ فى زمن فوقَ غمْرٍ من الأسئله
كالسديم ، وأنبشُ تربتها للوحلةْ
واقيمُ احَتجاجِى .

الغــراب

حينَ يصحو الذبابُ على الوجهِ
والشمسُ تبدأ دورتَها
والنخيلُ يضجُّ برائحةِ الطّلع ،
أحملُ كرّاستِى لمياه النَّهَرْ .
فهناكَ يحلُّ الغرابُ ،
على صخرةٍ حيثُ أجلسُ ،
يمهلنِى زمناً ثم يُلقى السؤالْ :
« هل تظلّ الحياةُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كبيتٍ من الطين تحتَ المطرْ
طيِّبَ الرائحه
وسريعَ الزوالْ ،
ثمَّ قلْ لى ،
ولو أنها قلعةٌ من حجرْ
حيثُ تضربُ أبوابها الريحُ
والنَّسرُ يسكنُ أبراجها ،
... هل تظل الحياه ... ؟ ! »
كنت أرقب عينيه لا تطرفان ،
مثل ثقبين بينى وبين المكان .
كيف لى أن أغادر ،
أن أستعيد الأثرْ :
الذباب ورائحة الطلع ؟ !
يأتى المطر
قطرة
قطرة ..
ويُلاشى كلينا .

ARCHIVE

القصيـــدة

منذ عشرين عاما
وانا اتأمل ظلاً يقارب بين الكلام وبين الحجارهْ
حيث تبدو القصيدة من هيئة امرأة فى رخامْ
تتوسط حقلاً
وتكشف للشمس عن فتنة فى الخطوط وفى الإستدارهْ .
كلما أورثتنى الطبيعة حكمتها
صرت أصغى لقلب الظلامْ :
فى شراع غريب يطل على ساحلى .
فى مخالب خاطفة فوق صدغىً
فى الرائحهْ
تتفشى سريعاً مع اللمسة الجارحه !
ولذا اترقب فى حقل اغنيتى كيف يبدو الرخام
أول الليل ظلاً لمعنى
ثم يبدأ دفء العظام
فى مفاصله ، واحتمال الكلام .

لندن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمود أمين العالم

الاغتراب فى المكان الضد

قراءة فى رواية

« شطح المدينة » لجمال الغيطانى

تبدأ رواية « شطح المدينة » وكأنها امتداد واستمرار لمسيرة سابقة لم تتوقف ، وإنما تتواصل فى هذا الموقع الجديد . فليس ثمة لحظة بدء مطلقة ، وإنما البدء هو مجرد وصول ومواصلة . ولهذا فلفة الرواية لا تبدأ بحرف أو باسم أو بفعل ، وإنما بنقطتين أفقيتين هكذا [..] يعبران عن هذا التواصل . بهذا يبدأ فصلها الاول ، وبهذا تبدأ كل فصولها بعد ذلك بهاتين النقطتين الأفقيتين ، بل بهذا تنتهى الرواية كذلك ، إذا كانت لها نهاية ، بهاتين النقطتين الأفقيتين . فالرواية فى الحقيقة تنتهى بتساؤل ملح يبحث عن إجابة ، عن مشروع ، بهاتين النقطتين المفتوحتين على أفق مجهول .

على اننا لا نستشعر هذا الامتداد والاستمرار فى مفتتح الرواية ومفتتح كل فصل من فصولها ، ومع نهايتها المفتوحة فحسب ، بل نستشعره كذلك طوال الرواية ، بالتواجد الدائم فى الحاضر والحركة المتصلة فيه . ونحن نعيش فى هذه الرواية لا نتابع واقعا مضى وإنما نعيش حاضرا يقع باستمرار . فالفعل المسيطر على الرواية كلها هو فعل المضارعة ، الفعل المضارع الذى يعبر عن الحضور المستمر ، اللهم إلا إذا جاءت لحظة فى الرواية ، فى قلب هذا الحضور ، لتقص علينا حكاية من حكايات الماضى ، لتواصل الرواية بعد ذلك حضورها الآنى الذى لا ينقطع .

على ان هذا الحاضر نفسه قد يصبح أحيانا — وفى لحظة تحققه — ماضيا دون أن يتوقف عن أن يكون حاضرا ! وذلك عندما يحدثنا السارد أو راوية الرواية فى هذه اللحظة المحددة عما يحدث بعد ذلك من ردود فعل لهذه اللحظة الحاضرة . إن الإشارة إلى المستقبل تحيل الحاضر ماضيا وهو لا يزال حاضرا معاشا ! ففى وصف السارد لجلسة مناقشة فى الرواية على نحو يؤكد زمنها الحاضر الآنى ، لا يلبث ان ينتقل إلى ما صدر وما كتب

وما أشيع بعد ذلك من تعليقات على ما جرى فى هذه الجلسة : « ما جرى فى القاعة صار موضوعا للجدل ، تخطى حدود الجامعة والمدينة والبلاد كلها » (ص ١٢١) ، ويسوق أمثلة عديدة على ذلك ليعود بعد هذه الصيرورة المستقبلية إلى لحظة الحضور ، وفعل الحضور فى الجلسة ، وهكذا ننتقل إلى مستقبل ونحن فى لحظة حاضرة مما يجعل منها لحظة ماضية رغم حضورها الآنى !

على أن لحظة الحضور المتصل لا تتحقق بأفعال المضارعة فحسب وإنما تتحقق كذلك بالجمل الإسمية التى تصف ما هو قائم ، هنا والآن ، أو ما هو شائع سائد . ففى الرواية منذ البداية حتى النهاية ، نحن هنا والآن ، نعيش لحظاتها وآناتها فى حالة حضور دائم كأننا نقرأ سيناريو فيلم لا فصول كتاب . يبدأ الفصل الأول هكذا : « .. وسن للحيطات مثل توقف القطار مباشرة » ويبدأ الفصل الثانى بهذه الجملة « .. الموضوع خلاف محسوم » ويبدأ الفصل الثالث هكذا « .. بداية يجب القول أن ما يبدو اليوم طريفا غرائبيا .. الخ » ، وهكذا أغلب مداخل الفصول بل أغلب فقرات الرواية .

ولا تشكل هذه الحضرة الزمانية التى تسبغها على الرواية أفعال المضارعة والجمل الاسمية مجرد ظاهرة نحوية فى بنية الرواية ، وإنما هى عنصر أساسىّ من عناصر تشكيل الدلالة العامة للرواية كما سوف نرى .

هل أن هذه الحضرة الزمانية المتصلة هى فى الوقت نفسه حضرة مكانية تكثفها وتكرسها هذه الحضرة الزمانية . بل لعل هذه الرواية أن تكون رواية مكان لارواية فى مكان وإن تكن رواية مكان ذى دلالة معنية . فهى ليست رواية فى مكان حيث تجرى أحداثها وشخصياتها ، أى فى مدينة كما جاء فى عنوان الرواية ، وإنما هى رواية مكان بمعنى أن ثمة علاقة حميمة خاصة بينها وبين هذا المكان الذى يكاد يشكل دلالتها لامجرد حدود حركتها . حقا ، إن كل رواية — بغير استثناء — إنما تقع فى مكان ، ولكن تختلف العلاقة بالمكان من رواية لأخرى . فقد يكون المكان مجرد إطار عام ، مجرد مسرح تتحرك عليه وفيه أحداث الرواية وشخصياتها . وقد يكون فضاء خارجيا ، ولكنه فضاء يقوم بينه وبين أحداث الرواية وأشخاصها تجاوب وانعكاس انفعالى متبادل . إلا أننا فى هذه الرواية نجد المكان متداخلا حميما مع بنية الرواية ، لا يشكل التضاريس الخارجية لأحداثها وشخصياتها فحسب ، وإنما هو جسدها النابض الذى تنبثق فيه ومنه دلالتها العميقة ، مما يذكرنا بالكتاب الجميل الذى كتبه الفيلسوف الفرنسى جاستون باشلار عن الدلالات الجمالية للمكان . حقا ، قد نجد هذه العلاقة الحميمة بالمكان فى بعض روايات عربية أخرى وخاصة فى كتابات نجيب محفوظ ويحيى حقى وعبد الرحمن منيف وحنا مينا وادوار الخراط والطاهر وطار وصنع الله ابراهيم وفتحى غانم وعبد الحكيم قاسم وجمال الغيطانى نفسه ، إلا أننا فى هذه الرواية الجديدة لجمال الغيطانى نجد مستوى فنيا ودلاليا للمكان ذا خصوصية فريدة فى الرواية العربية .

بل يكاد المكان أن يكون الشخصية الرئيسية فى هذه الرواية . فالمكان فيها رغم محسوسيته وتفاصيل أنحائه وظواهره وخوافيه وأبعاده المختلفة ، ليس هو المكان المساحة أو المسافة أو الفراغ أو مجرد الفضاء الذى يتكدس بالأشياء والبشر ؛ وإنما هو — أساسا — المكان الدلالة ، القيمة ، الرمز . فمنذ اللحظة الأولى ، والأسطر الأولى للرواية ، لوصولنا إلى هذا المكان ، نستشعر

إحساسا بالحذر والقلق والتوجس والغربة ، نستشعر أنه ليس مجرد المكان الآخر ، أو المكان المختلف المستهدف من هذه الرحلة ، إليه ، بل هو المكان الضد ، المكان المعادى ، رغم أن صاحبنا القادم إليه جاء بدلا عن صديق له كان مدعوا من جامعة هذه المدينة ، للمشاركة فى سبعة أيام من الاحتفالات بمناسبة مرور تسع قرون على إنشاء هذه الجامعة . فمنذ اللحظة الأولى نعرف بأمر « رواج اللصوص فى هذه المدينة واستهدافهم للغرباء وخاصة القادمين من الشرق » ص ٧ . وقد تكون السرقة المادية هنا فى البداية أبسط ما تعنيه الدلالة المعنوية العميقة للسرقة فى هذه الرواية ، والتى ستكون سببا فى وصول الرواية إلى مازقها الدرامى فى النهاية .

ومنذ اللحظة الأولى يتولد انطباع لدى صاحبنا القادم إليها ، وهو الشخصية المحورية والوحيدة التى تتحرك بها الرواية،بـرسوخ كامن ، وأيام عديدة مندثرة ، وبرائحة خفية ، وبأن قومها متباعدون ، وأن اليقين فيها معدوم والأسباب منفية [ص ٨]

ومنذ اللحظات الأولى يتبين صاحبنا تناقضا صارخا بين الظاهر والباطن ، بين الخارج والداخل فى مبنى الفندق الذى ينزل فيه . فالواجهة قديمة عتيقة ، ثلاثة طوابق فقط ، أما داخل المبنى فحديث جداً يتألف من ستة طوابق (ص ١٠)

وعندما يزداد توغلنا فى « الرواية — المكان » ، سنجد أن بعض شوارعها وأبنيتها تغير فجاة من مواقعها وأشكالها ، بل قد تختفى وتزول أحيانا كما تختفى وتتبدل بعض الشخصيات بشكل شبه سحرى .

وفى مواجهة هذه الانطباعات الأولى فى البداية ، من إحساس بالغربة والخطر وفقدان الأمان والألفة فضلا عن المفارقة بين الظاهر والباطن وتبدل الثوابت بل اختفائها أحيانا فى مرحلة متاخرة من التواجد فى المدينة ، تنبثق فى نفس صاحبنا ذكرى موازية من ذكريات مكان مناقض تماما لهذا المكان يفيض فى نفسه بالألفة والأنس والطمانينة : مآذن مسجد محمد على فوق القلعة ، الروائح المنبثقة من سوق الخضار ، مقهى التجارة فى مدينته البعيدة (ص ٩) ولكن سرعان وماتفيض نفسه كذلك ببعض ذكريات أخرى قد تتلاقى مع بعض انطباعاته الأولى فى هذا المكان الضد : السجن والتعذيب بتهمة قلب نظام الحكم ، الحوار همسا معظم الوقت مع أصحابه فى مقهى قرب مسجد الإمام الحسين . (ص ١٠ — ١١) .

على أنه من مجمل هذه الذكريات على اختلافها تتحدد وتتجسد بعض ملامح **الخصوصية الذاتية** لصاحبنا التى يتسلح بها فى مواجهة هذا المكان الضد . ولكنه لا يتسلح فقط بخصوصيته الذاتية ذات الطابع المعنوى التى تؤججها هذه الذكريات ، وإنما يتسلح كذلك بحافظة نقوده وبما هو أهم من حافظة نقوده ألا وهو جواز سفره . فجواز سفره هو التجسيد العينى المادى لهويته . ولهذا عندما يدخل غرفته فى الفندق يضع جواز سفره وحافظة نقوده « تحت الوسادة التى سيسند إليها راسه » ، « وياخذ فى ترتيب حاجاته ليضفى خصوصيته على الغرفة للشاع » ص ١٠ .

وهكذا بالحرص الدائم على هويته وخصوصيته ، فضلا عن التوجس والحذر والإحساس بالخطر وانعدام الألفة ، نكاد نستشعر منذ البداية للمصير الفاجع الذى يتوعد ويتهدد رحلته إلى قلب هذه المدينة الضد .

فأى مدينة هى ؟ إنه يكاد يصرح لنا باسم المدينة

القادم منها ، بما يحدده لنا من بعض معالمها . إنها القاهرة بغير شك ، عاصمة وطنه المصرى . إنه لا يخفى عنا منذ البداية هويته المحددة . أما هذه المدينة القادم إليها ، فإنها مدينة بلا اسم ، بلا هوية محددة ، وإن كنا نتعرف منذ البداية على بعض ملامحها وإن يكن على نحو سلبى . فليس فيها على الإطلاق ما يدل على أنها المدينة الشرقية أو العربية بالذات كما يذهب بعض نقاد هذه الرواية ، برغم أننا سنلتقى فيها ببعض من أهل الشرق أو البلاد العربية أو بلدان العالم الثالث . بل سنجد فيها فندقا يسمى بالفندق العربى . وهى كلها ظواهر عارضة هامشية . وهى ليست « بالمدينة العالم » أى المدينة التى ترمز إلى العالم عامة ، كما يذهب نقاد آخرون ، برغم أن بها فندقاً يسمى بالفندق الدولى وهو الفندق الذى ينزل فيه صاحبنا المصرى . ذلك لأننا سنتبين بين هذه المدينة وبقاع أخرى فى العالم وخاصة بلدان العالم الثالث والبلدان العربية خاصة خلافات واختلافات . وهى ليست مدينة سحرية موغلة فى الطقوس الصوفية تعبيرا عن غربة مأزومة داخل أغوار نفس صاحبنا ، بمعنى أننا فى هذه المدينة لم نخرج من حدود وجدانه الباطنى كما يذهب بعض النقاد ، ذلك أن صاحبنا ما أكثر ما يشعر بالحنين الجارف إلى مدينته النائية ويعيش بعض أطياف ذكرياتها البعيدة . بل ستمثل محنته الكبرى فى نهاية الرواية فى فقدانه وسيلة العودة إليها .

على أنها ليست مدينة يعينها وإن كان فى بعض معالمها ما يكاد يوحى بذلك ، مثل برجها المائل الذى يكاد يعلن عن نفسه باعتباره برج « بيزا » ، ومثل بعض المعالم الأخرى التى توحى بأننا فى مدينة من مدن الغرب ، بالمعنى الواسع للغرب ، أى الغرب الحضارى عامة . وبهذا المعنى فهى واقع دلالى قيمى ورمزى عام أكثر من أن تكون مجرد واقع ملموس محدد .

على أن سارد الرواية لا يقدم القاهرة المدينة فى صورة أحادية الجانب ، فهى فى النهاية مدينة بشر وقيم وليست مدينة أحجار على كثرة طغيان الطابع الحجرى فيها . ففى داخلها يحتدم صراع بين متناقضات وثنائيات شتى : بين الظاهر العتيق والباطن الحديث ، بين الثبات والتغير ، بين التواجد والاختفاء ، بين المرئى واللامرئى ، بين المعقول واللامعقول ، بين الحضور والغياب ، بين الواقعى والسحرى ، بين الشمال والجنوب ، بين الحياة والموت ، بين القدرة الجنسية العارمة والعنة ، بين الخصوصية والضياع ، بين الثقافة والفساد ، بين العلم والمتاجرة ، بين الجامعة والبلدية . ولعل هذه الثنائية الأخيرة أن تلخص جوهر كل الثنائيات السابقة فى هذه « الرواية ــ المدينة » .

وما أكثر ما يمكن أن تشير وترمز إليه هذه الثنائية التناقضة بين الجامعة والمدينة . فقد ترمز إلى التعارض بين العلم والمعرفة من ناحية وسلطة العمل والإدارة والبيروقراطية من ناحية أخرى ، أو بين النظرية والتطبيق ، أو بين الفكر والواقع ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الأصالة والحداثة أو بين الحرية والاستبداد أو بين الثقافة والسلطة، إلى غير ذلك من مختلف التفريعات والتنويعات على هذا اللحن الأساسى . وهى تفريعات وتنويعات قد نجد تفسيرا لها فى تفاصيل الصراعات الدائرة بين الجامعة والبلدية . ولكنها تبرز فى الرواية فى صورة تناقض أساسى هو : من هو الأصل فى المدينة ، الجامعة أم البلدية ؟ وهو سؤال قد يصلح أن يكون سؤالا فلسفيا مجردا ، وقد يصلح أن يكون مجرد سؤال

تاريخي عينيّ ، ولكنه في الحالتين يعبّر عن سؤال سياسي عملي خلاصته : لمن السلطة في المدينة ، للجامعة أم للبلدية ؟ سواء كانت هذه السلطة معنوية أو إدارية . وسوف تتضح وتتحدد لنا في النهاية الاجابة على هذا السؤال . ولهذا فلن يعنينا هنا أن نعرض لتفاصيل المواقف والحكايات والمعطيات التي تمتلىء بها الرواية حول هذا الصراع على السلطة بين الجامعة والمدينة ، وحسبنا أن نكتفي بالإشارة العامة إلى بعض أوجه الخلاف والاختلاف الأساسية بينهما .

فالجامعة ـ كما نستخلص من العديد من المواقف والحكايات والمعطيات ، يسندها حزب راديكالي في المدينة ، ولهذا نراها تقف إلى جانب العقلانية والأصالة وروح البحث والاكتشاف والتحرر والتجديد فضلا عن وقوفها من الناحية السياسية إلى جانب قضايا العالم الثالث عامة وقضية فلسطين بوجه خاص وضد النفوذ والتوسعية والهيمنة الأمريكية . على حين أن البلدية يسندها الحزب الثاني في المدينة ـ ففي المدينة حزبان فقط ـ هو الحزب الليبرالي ولهذا نراها تقف إلى جانب كل ما هو نفعي ، مظهري ، سياحي ، مهرجاني ، فضلا عن ممالأتها للثقافة الأمريكية والهيمنة الأمريكية عامة . وثمة تمايز أخربين الجامعة والبلدية هو تمايز أخلاقي . فبرغم أن كل شيء صارم الانضباط ، قلّس التقاطيع » في المدينة » ، « فالرشوة فاشية ، لا يوجد ما يستعصي عليها . فيمكن الحصول على أدق المعلومات وأشدها حساسية ، بما فيها مؤسسات الأمن العام وأجهزة مكافحة أنشطة التجسس » ، « جهة واحدة تستعصي على الرشوة ،إنها الجامعة » (ص ١٣ ــ ١٤) .

وإزاء هذا التناقض بين الجامعة والبلدية يجد صاحبنا نفسه ـ في البداية ـ أقرب إلى الجامعة ، بل يتذكر تماثلا بين موقف أحد رؤسائها ، وموقف صاحب المقهى في حي شعبي بمدينته النائية ، ويكاد هذا المقهى بملامحه التي تتبدى لنا ، أن يكون مقهى الفيشاوي في حي الحسين ، دون أن يصرح بذلك . وبرغم الفارق الكبير بين رئيس الجامعة وصاحب المقهى فإن ما يجمع بينهما هو قيمة عليا تتمثل في التمسك بالمبادىء والأصول . فرئيس الجامعة هذا يعارض ما تحاول الدولة الاتحادية ـ التي تعد المدينة تحت ولايتها ـ أن تفرض إضافته إلى شعار الجامعة ، وهو ثلاث دوائر حمراء ترمز إلى الدولة الاتحادية . وتفضي معارضته في النهاية إلى عزلته ثم إلى موته . وكذلك شأن صاحب المقهى في الحي الشعبي . إنه يقاوم ـ معنويا على الاقل ـ ما تفرضه بلدية العاصمة من إزالة مقهاه والإساءة إلى تاريخه العريق وإقامة فندق للسائحين مكانه . وعندما ارتفع أول معول هدم كان قد فارق الحياة [ص ٢٤ ــ ٣٣]

على أنه إلى جانب هذا التماثل الإيجابي بين رئيس الجامعة في هذه المدينة وصاحب المقهى في مدينته النائية ، فهناك أوجه تماثل أخرى في بعض الظواهر السلبية بين المدينتين ، وخاصة فيما يتصل بالعلاقة بالولايات المتحدة الامريكية التي تتمثل في الهيمنة الأمريكية من خلال الحلف العسكري ، والمعونات الاقتصادية ، والتدخل لدى صندوق البنك الدولي لجدولة الديون ، وكثرة مطاعم الوجبات السريعة والمشروبات الغازية والموسيقى الصاخبة ، والمسلسلات الأمريكية بل يكاد وصف الرواية للكتلة الخراسانية التي أقيمت حول مبنى البعثة الأمريكية لحمايتها من أي عدوان في هذه المدينة ، يوحي بشكل جهير إلى الكتل الخراسانية التي أقيمت حول السفارة الأمريكية في القاهرة [ص ٨٣ ــ ٨٤] .

وقد يفضى هذا التماثل سواء فى مظهره الإيجابى أو مظاهره السلبية بين المدينتين إلى إلغاء الطابع الضدى لهذه المدينة الذى سبق أن أشرنا إليه . ولا يخفف من ذلك ، الإيحاء المباشر بل الصارخ بالاختلاف بين موقف الجامعة فى هذه المدينة من رفض حصول زوجة رئيس الجمهورية السابق على شهادة التخرج فيها ، من كلية العلوم الإنسانية ، وإحالة الاستاذ الذى ساعدها على ذلك إلى لجنة تأديب سرية ، وبين موقف الجامعة فى مدينة صاحبنا التى يسرت لزوجة رئيس الجمهورية السابق الحصول على مثل هذه الشهادة بل والتعيين فى هيئة تدريسها ! إلا أن هذه الحادثة الجزئية الإيحائية لا تقلل من طابع التماثل فى بعض المظاهر بين المدينتين ، كما سبق أن أشرنا . غير أن هذا التماثل بين المدينتين لا يلغى ما بينهما من اختلاف وتضاد . وإنما يلغى أن تكون هذه المدينة التى يتحرك فيها صاحبنا ، هى مدينة بعينها ، ويؤكد ما سبق أن ذكرناه من أنها المكان الدلالة والقيمة والرمز . ولهذا فقد نجد هذه الدلالة والقيمة والرمز فى هذه المدينة ، كما نجد بعض سماتها فى مدينة صاحبنا . بل سنجد فى هذه المدينة — كما سوف نشير بعد قليل — بناية الأمن العام التى تكاد أن تكون قاسما مشتركا مع بنايات متماثلة فى جميع مدن العالم دون أن يجعل هذا من هذه المدينة ، الرمز الشامل للعالم أجمع . قد تكون « المدينة — الدلالة — القيمة » المهيمنة فى عالم اليوم ، ولكنها ليست « المدينة — العالم » . إلا أن المغالاة فى إبراز أوجه التماثل . المباشرة والإيحائية بين هذه المدينة وبين مدينة صاحبنا ، قد تفضى إلى خلخلة الدلالة الخاصة لهذه المدينة ، مما دفع بعض النقاد إلى اعتبارها المدينة العربية ، أو المدينة الباطنية لوجدان صاحبنا . على أنها تعنى — لوصح تفسيرنا لدلالة هذه المدينة — امتداد تأثيرها القيمى السلبى إلى مدينة صاحبنا ، كما تتضمن محاولة لنقد اجتماعى غير مباشر لبعض الأوضاع السائدة فى مدينة صاحبنا . ولهذا تبقى ظلال التماثل بين المدينتين بارزة فى مسلك بلدية كل منهما ، وفى تناقض هذا المسلك وثنائيته مع مسلك مثقفى وعلماء وكتاب مدينة صاحبنا وعلماء جامعة هذه المدينة .

على أن هذه الثنائية المتناقضية بين الدلالة التى تمثلها الجامعة والدلالة التى تمثلها البلدية ليست هى وحدها التى تعطى لهذه المدينة دلالتها الرمزية العامة . فسوف تتلاشى هذه الثنائية بين الدلالتين فى نهاية الرواية فى الموقف الذى سوف تتخذه الجامعة والبلدية على السواء من صاحبنا ، دون أن يسقط هذا عن المدينة دلالتها الرمزية بل لعله يعمقها — كما سوف نرى — وإنما هناك عناصر أخرى تشكل الجهاز العصبى أو العظمى — لو صح التعبير — لجسد هذه المدينة ودلالتها العامة . وأول هذه العناصر هى أبنية المدينة نفسها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد أشرنا فى البداية إلى ظاهرة التناقض بين واجهات المبانى التى تحتفظ بالمعمار القديم ، وهياكلها الداخلية التى تتماشى مع المعمار الحديث . ولكن إلى جانب هذه الصورة العامة سنجد فى المدينة بنائين — هما برجها المائل وقلعتها — يعطيان « المدينة — الرواية » صلابتها الكيانية ، وعطرها الخاص ، وهويتها التاريخية ، بما يمتلئان به من سراديب وغرف وأقبية وطوابق ومداخل ومخارج ، وما يدور حولهما وفيهما من حكايات يغلب عليها الطابع الأسطورى السحرى ، فضلا عن طابع الصراع حول السلطة ، أو الصراع من أجل احتكار المعرفة . وبالرغم من أن هذين البنائين قد أقيما للسيطرة على الموت وهزيمة الفناء ، فإن الموت يكاد يعشش فى كل

ركن من أركانهما . فالانتحار من الأبراج العلوية ، والاختفاء فى الأقبية المطوية ، هى بعض الحكايات التى تدور حولها : انتحار الرجل الزنجى ، وانتحار الأميرة الانجليزية ، واختفاء الأمير الصينى [ص ٥٥ — ٥٩ — ٦٠] وبرغم سلطة البلدية على هذين البنائين باعتبارهما من الآثار القديمة ، فإنهما ينتسبان إلى الجامعة من حيث قيمتهما العلمية والتاريخية . ولهذا يجرى نزاع حولهما بين البلدية والجامعة ، بين روح السياحة وروح العلم .

على أننا نقف طويلا ـ خارج البرج والقلعة ـ أمام مبنى ليس له شىء من هوية التاريخ وعراقته . وإنما هويته هى هوية السلطة نفسها . إنه مبنى الأمن العام . ومن الطبيعى أن ينتسب إلى البلدية ويكون اداة اساسية من أدواتها للسيطرة . إلا أنه مرتبط بسلطة أعلى هى سلطة العاصمة الاتحادية التى تتبعها المدينة . فهذه المدينة جزء من بناء تراتبى هرمى أكبر هو الدولة الاتحادية التى لا نعرف عنها غير نسبة المدينة إليها وتبعيتها لها . وكما ينبعث عطر الأساطير السحرية من مبنى البرج والقلعة ، تنبعث رائحة التعذيب والقهر والقمع والمؤامرات من مبنى الأمن العام . وبرغم خصوصية هذا المبنى فى هذه المدينة وفى دولة الاتحاد ، فإن صاحبنا يتعرف فيه ـ شكلا ومضمونا ـ على كيان مماثل متكرر فى كل بلاد العالم التى زارها . إنه قسمة مشتركة فى النظام العالمى المعاصر ، فضلا عن أنه عنصر أساسى من عناصر الدلالة القيمية الرمزية لهذه المدينة . وبرغم صلابة مبنى الأمن العام وصلابة غيره من ابنية المدينة ، فضلا عن صلابة شوارعها وساحاتها ، فإنها تتسم جميعا بظاهرة سحرية أسطورية . فهى تختفى أحيانا ، أو تدور حول نفسها ، أو يتغير لونها أو حجمها أو موقعها أو وضعها ، وقد تضيق أو تتسع ، تتعاظم أو تتقازم . ويتم هذا بين يوم وآخر ، وأحيانا بين لحظة وأخرى . ليس ثمة ثبات واستقرار إذن فى معمار الشكل بل التواجد نفسه . إنه معمار مراوغ ، زاخر بالأسرار والحفايا والخبايا . معمار نسبى الوجه والظهور والتحقق ، نسبى الثبات والاستقرار . ولهذا فمصداقيته مصداقية مؤقتة نفعية عملية متقلبة نسبية مراوغة وليست مصداقية صلبة موضوعية حقيقية . على أنه مما يضعف ويخلخل هذا التقييم العام ، أى هذا الطابع السحرى الأسطورى المراوغ لأبنية المدينة وشوارعها أنه لا يبرز إلا فى لحظات معينة ، وفى مرحلة متأخرة من مراحل الحركة فيها . ولا يحدث ذلك بعد الموقف الذى اتخذه صاحبنا فى الجلسة الختامية للمؤتمر ، وبالتالى نتيجة لهذا الموقف كما يذهب بعض النقاد . وإنما كان يحدث قبل ذلك ، [ص ٩٥ — ٩٦] بل هو سمة من سمات هذه المدينة التى يتحدث الناس عنها دائما ولا ترتبط بموقف صاحبنا أو برؤيته الخاصة فقط إلا أن المدينة كمدينة طوال الرواية ـ كانت تتحرك عامة وتتحقق دائما فى إطار من العلاقات المستقرة الراسخة بين أشيائها بشكل عام . مما يخلق انطباعا بالتناقض بين هذا الاستقرار البنائى العام للمدينة وهذا التغير وعدم الثبات الذى يحدث لبعض أشيائها أحيانا ، ويخلخل بالتالى التقييم العام بعدم مصداقيتها الموضوعية وبطابعها السحرى الأسطورى المراوغ .على أن اقصى ما يمكن قوله هو أن أبنية المدينة فى هذه الرواية تجمع بين المعقولية واللامعقوليه فى آن واحد ، وإن كانت المعقولية هى العلاقة السائدة بين أشيائها فى أغلب الأحيان .

ولقد حاولت الرواية أن تضاعف من الطابع اللاعقلانى أو السحرى الأسطورى لمدينتها بتكديس العديد من الحكايات والأحداث والعناصر والأشياء ذات

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الطابع الغرائبى ، مثل الغرائب التى تحكى عن فلاسفتها الأربعين ذوى الثقافة الشرقية ، الذين ينسب إليهم بناء هذه المدينة وإنجاز العديد من مشروعاتها ومرافقها الخارقة ، ومثل اختفاء مقبرة رئيسهم ، وما ينسب إلى أحد علمائهم من تأليف كتاب عن أطعمة تحوى ألوانا من اللحم بغير لحم وكبدا مقلية بدون كبد ، وعجة بغير بيض وثريد بدون خبز أو أرز وحلوى بدون عسل أو سكر (ص ٧٧) وما يحكى عن عالم آخر من علماء قام بأشياء شبه إعجازية مثل كتبة أعمال شكسبير كاملة على حبة أرز ، وكتابة الكتاب المقدس كله على بيضة حمامة مفرغة ، وأنه كان على وشك أن يتوصل إلى تحليل التركيب الطيفى لألوان قوس قزح خلال الدقائق الخمس الأولى بعد نزول المطر مباشرة (ص ٢٢) أو ما يقال عن ظهور الزنجى المنتحر بعد أربعين يوما على انتحاره (ص ٥٦) ، إلى جانب استخدام رقم أربعين استخداما يكاد يصوغ أغلب العلاقات والأشكال والأعداد فى المدينة ، فهناك أربعون فيلسوفا ، وأربعون امرأة ، وأربعون دقيقة ، وأربعون هى عدد أعضاء المجلس الأعلى ، وأربعون قاعة إلى غير ذلك ، فضلا عن هذا المشروع الذى وزعت أوراقه فى الجلسة الأخيرة من جلسات المؤتمر حول كشف علمى يتيح تحديد أجل كل إنسان ، إلى جانب الغرائب المختلفة المتعلقة بتفاصيل أصناف المأكولات وأنواع الأثاثات ونوادر التحف والنقوش والآثار إلى غير ذلك .

والواقع أن بعض هذه الغرائبيات لم تضف عمقا سحريا إلى بناء « الرواية — المدينة » ، على نفس المستوى الدلالى الذى أضافه اختفاء الشوارع والأبنية وتغير الثوابت فى المدينة . بل كانت أقرب إلى الحلى والزخارف الحكائية منها إلى العناصر المعمارية فى بنية الرواية .

على أن تغيير الثوابت فى المدينة لم يقتصر على المعمار المادى فحسب ، بل امتد كذلك إلى معمار العلاقات الإنسانية فيها ، فكانت علاقات خالية من الاستمرار والثبات والمصداقية فى بعض الأحيان وفى بعض الحالات . إن صاحبنا يتعرف على من يسمى « بالمغربى » ، الذى يعطيه رقم تليفونه ، ويصاحبه فى زيارة إلى بيته ، بل يخرجان سويا فى جولة فى المدينة ، ثم لا يلبث هذا المغربى أن يختفى تماما ، بل يتبين صاحبنا أن رقم التليفون الذى أعطاه له غير صحيح بل لا وجود له ، وأن المغربى نفسه لا وجود له فى المدينة ، فلا أحد يعرفه ، وليس له مكان معروف . حتى الفتاة التى تقوم بالأعمال الإدارية فى المؤتمر الذى جاء للمشاركة فيه ، والتى يلتقى بها عند مجيئه ، يبحث عنها فلا يجد لها أثرا ، بل يجد مكانها فتاة أخرى تؤكد له أنها هى التى تقوم بالأعمال الإدارية للمؤتمر دون سواها ، وأنها كانت فى موقعها لم تفارقه منذ البداية (ص ١٠٧) . حتى الفتاة الأخرى التى يسميها « بالسامقة » ، التى يشعر نحوها بألفة ومودة ، فيحاول أن يقترب منها فتصده ، يلتقى بها فى اليوم التالى فتلقاه بشغف وتفاجئه بقبلة ثم تختفى وينتهى كل شىء (ص ١٠٣) لا ثبات ولا ديمومة ولا استقرار ولا مصداقية لا بنية أو لشوارع أو لعلاقات معمارية أو مكانية أو إنسانية . كل شىء نسبى متقلب يغلب عليه الطابع النفعى الآنى الهش الخالى من التواصل والعمق والموضوعية . إنها مدينة تتغير باستمرار ثوابتها وتتبدل مبانيها على حد قول السارد للرواية (ص ١٤٢)

حتى الجنس الذى له أهمية خاصة فى أدب جمال الغيطانى عامة ، كمعيار صلب لمدى الفاعلية والمصداقية الإنسانية ، نجده فى هذه « الرواية ـ المدينة » ، مهدوراً

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

مهمشا اللهم إلا فى بعض حكايات عن الماضى . أما فيما عدا ذلك فليس فى رحلة صاحبنا فى هذه « الرواية - المدينة » قصة حب ، أو لمسة حب ، أو ممارسة جنسية . وانطفاء الجنس فى تجربة صاحبنا فى هذه الرواية ليس دليلا على انطفاء الجنس فى أدب جمال الغيطانى كما يقول أحد نقاد هذه الرواية ، بل هو فى تقديرى بعد من أبعاد موقفه من الأوضاع والقيم السائدة وعلاقته بوجه خاص بهذه المدينة الضد ، مدينة الخطر والحذر وانعدام الألفة وانعدام اليقين ونسبية التواجد والعلاقات ، واختفاء منطق الاستمرار والتواصل المكانى والمادى والإنسانى . ولهذا ننتقل بالذاكرة فى أكثر من موضع فى الرواية إلى ما يقابل ويعارض هذا الانطفاء الجنسىّ فى المدينة الضد ، ننتقل إلى قصة صاحب المقهى مع الامبراطورة « أوجينى » عند زيارتها لمصر وإلى علاقة صاحب المقهى نفسه بالمرأة الحلبية التى كانت وحدها التى تطيق فحولته (ص ٢٩ - ٣١) وإلى قصة الأميرة الإنجليزية مع « رسول » الأعرابى الذى صاحبها - فيما يقال - ست عشرة مرة فى صحراء وادى الملوك تحت ضوء القمر ، فأحبته وأخذته معها إلى انجلترا ، وعندما مات جاءت إلى البرج لتنتحر (ص ٥٧ - ٥٩) ، إلى غير ذلك من حكايات العشق الجنسىّ ، التى تعبر فى معظمها عن الفحولة الجنسية فى معارضة واضحة للجفاف الجنسى فى هذه المدينة .

ولعل الجفاف أو الانطفاء الجنسىّ فى تجربة صاحبنا فى هذه الرواية أن يعود بنا إلى رواية أخرى لجمال الغيطانى هى « وقائع حارة الزعفرانى » على اختلاف البناء الفنى والدلالة الرمزية بين كل من الروايتين . ففى « وقائع حارة الزعفرانى » كان العجز الجنسىّ تعبيرا عن التمرد ضد التعهير والاستغلال الإنسانى على المستوى الوطنى والعالمى ، أما جفاف الجنس فى هذه « الرواية - المدينة » فهو بعد من أبعاد فقدان الهوية والخصوصية الذى سوف يتجسد بصورة فاجعة فى نهاية الرواية .

على أن الملاط الذى يوحد كل ما فى هذه « الرواية - المدينة » من عناصر ومعطيات وحكايات ومناقشات ولقاءات وصراعات وغرائبيات وشوارع وأبنية ويؤسس بحق صلابتها ، ويتيح تفجير ما فيها من دلالة وقيمة ، هو لغة السرد فى هذه الرواية . فسرد هذه الرواية يعد فى الحقيقة مرحلة جديدة فى لغة الغيطانى الروائية . إنها ليست اللغة الجوانية الاستشراقية الصوفية فى كثير من الأحيان التى نقرؤها فى « التجليات » ، وهى ليست لغة ابن إياس التى نقرؤها فى « خطط الغيطانى » أو فى « الزينى بركات » ، وهى ليست بقايا لغة « التجليات » التى تلبس موضوعاً غريباً عنها فيغلب عليها الترهل كما فى « رسالة فى الصبابة والوجد » ، وإنما هى لغة جديدة ليس فيها الإحساس بالانتساب المباشر إلى تراث محدد ، وليس فيها ترهل أو صنعة بلاغية زخرفية ، وليس فيها جهد للبحث عن خصوصية لغوية ، بل هى لغة تمتلىء بكل كنوز اللغة التراثية فى مدارسها واجتهاداتها المختلفة دون أن تحبس نفسها فيها أو تقيد نفسها بها . إنها لغة تمتزج بموضوعها المحدد امتزاجا حميماً ، فتبنيه ويبنيها . إنها ليست لغة حكى ، بل لغة معايشة تتحرك فيها ومعها وبها الأحداث والمعطيات والدلالات الروائية المختلفة . وهى ليست لغة سمعية تخرج من أقبية الذاكرة . وإنما هى أقرب ما تكون إلى اللغة السينمائية البصرية ذات الحضور المتصل المسترسل بمشاهده المختلفة أمام عيوننا . قد تعود أحيانا إلى الماضى ولكنها دائما فى حضن الحاضر ، وهى دائما لغة الحاضر المباشر . إن معمار لغة هذه الرواية يكاد أن يكون مماثلا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمعمار مبانيها ، ولهذا تختلف وتتنوع باختلاف وتنوع المواقع واللحظات والحالات . فالواجهة اللغوية فصيحة رصينة عريقة ، والموضوع الذى تعالجه حديث شديد الحداثة بل يكاد يكون جوهر أزمة عصرنا الراهن . ولكن بين الواجهة والموضوع تناسق واتساق . وتتحرك اللغة لاتبنى معمارا ذا اتجاه واحد ، بل لتبنى معمارا إهليليجيا ، يتقدم ويتأخر ، يهبط ويعلو ، يسير فى الشوارع الواسعة والضيقة ، وينزل إلى الاقبية السرية ويزحف فى السراديب الخفية ، وينتقل إنتقالات مفاجئة من الحاضر إلى الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل ، من الوصف إلى ضرب الأمثلة ، إلى سرد الحكايات ، إلى تأملات باطنية ، إلى تيار شعورى أو فكرى يذهب بعيدا . إنه قطار متصل المسيرة ، ولكنه فى الوقت نفسه متقطع ، متعرج ، متعدد الاتجاهات والإحالات ، زاخر بالمفارقات والمفاجآت . وتكاد كلمات الحيرة والمجهول والمستغلق والإبهام والغيبة والاندثار والبغتة والحذر والعجب والخطر والسر والخفايا والاختفاء ، وما لا يرى ، وما لا يقال ، واللامرئى والخفاء والخلاء وغيرها من مثيلاتها أن تكون عكازات هذه المسيرة الروائية الواقعية الشديدة الواقعية رغم الطابع الغنائى الضبابى السحرى لهذه الكلمات .

ولا تكاد اللغة أن تستخدم فى الرواية لتنمية فكرة مجردة أو وجهة نظر محددة ، وإنما هى لغة تصوير لانحاء مختلفة فى بنية العلاقات الشيئية والإنسانية داخل « الرواية — المدينة » . حتى عندما انعقد المؤتمر الذى جاء صاحبنا للمشاركة فيه ، لم يكن ثمة حوار متصل متسق يتراكم ليصوغ مفهوما عاما ، بل تحركت اللغة فى جوانب القاعة لتلتقط زوايا مختلفة من أوضاع واهتمامات ومواقف وحالات متفرقة . وعندما نطق صاحبنا أخيرا فى الجلسة الختامية بعد أن كاد يغلبه النعـاس طوالها ، بل طوال الجلسات جميعا ، كان كلامه مفاجأة ، وكانت دلالته فى أنه تكلم واتخذ موقفا ، اكثر من تفاصيل ما قال بالفعل .

إن لغة الرواية لغة حضور حدثى متصل ، لغة معايشة ، بأفعالها المضارعة ، وجملها الاسمية ، ـ كما سبق أن ذكرنا — وفى قلب هذا الحضور وهذه المعايشة تأتى اللحظة الدرامية فى الرواية فتصبح بحضورها محنة حاضر ، وقضية مستقبل . وبهذا تشارك اللغة بصيغتها الحاضرة فى بناء الدلالة العامة للرواية .

فبعد انتهاء الجلسة الاخيرة للمؤتمر ، وبالتالى نهاية الرحلة والاستعداد للعودة إلى الوطن ، يكتشف صاحبنا أن ما كان يخشاه قد وقع بالفعل . لقد اختفى جواز سفره الذى يضعه تحت رأسه عندما ينام ويحافظ عليه حفاظه على نفسه ! هل هو القدر الذى لا ينفع معه الحذر كما يقول الطائر للشيخ فى مفتتح فصل من فصل الرؤية ؟ يمر شيخ جليل على طائر بجوار فخ صنعه له صياد . فيقول الطائر للشيخ : لقد نصب لى الصياد هذا الفخ ليصيدنى ، ولكن لن أطير ولن أقع فيه . ويمضى الشيخ إلى قصده وعند عودته يرى الطائر واقعا فى الفخ . فيقول له الطائر : إذا جاء الحيْن لم يبق أثر ولا عين (ص ٧٩) . هل هو قدر مقدور أن يضيع جواز سفره رغم حرصه وحذره كما يقول بعض نقاد الرواية ؟ الأمر فى ظنى على خلاف ذلك . فطوال الرواية ، طوال تواجد صاحبنا فى هذه المدينة كانت تضيع منه هويات كثيرة ، هويات الأشياء والناس والأبنية والشوارع والعلاقات . كانت تختفى أو تتغير مواقعها ومعالمها . وكان بعض الناس يختفون أو يتبـدلون دون سبب منطقى ،

وما استطاع صاحبنا طوال رحلته فى هذه المدينة أن يقيم علاقة ألفة عاطفية حميمة مع امرأة . كانت هويات الأشياء والبشر والعلاقات تتبدل وتتلاشى من حوله ، حتى أصابته هو نفسه بفقده جواز سفره ، بسلبه هويته .

ولم يكن الأمر مصادفة ، ولم يكن توقيته توقيتا اعتباطيا عفويا . فلقد فقد هويته عندما تجاسر فخرج من مجرد احتفاظه بها ، وحمايته لها ، إلى إعلانها وتأكيدها ، وذلك بكلامه فى نهاية الجلسة الأخيرة للمؤتمر الذى اتخذ فيها موقفا حاسما بتأييده الصيغة التى اقترحها ممثلو دول العالم الثالث فى البيان الختامى للمؤتمر ، فضلا عن انتقاده للممثل الأكاديمية السوفييتية وانتقاده لتغير موقف المنظومة الاشتراكية من أحلام الشعوب المستضعفة . فما إن انتهى من كلمته هذه حتى سعى إليه الأستاذ الأفريقى وممثلو الدول الجنوبية وحوض الكاريبى وأقطار الانديز وجنوب شرق آسيا ، أى ممثلو دول العالم الثالث ، معبرين عن رضائهم وإعجابهم ، بل اقتربت منه أستاذة مغربية وقبلته مرتين معبرة كذلك عن تحيتها وإعجابها . لا لم يكن ضياع جواز سفره وسلب هويته إلا رد فعل على بروز موقفه الحاسم ذى الهوية المحددة والخصوصية المتميزة . لقد استطاع طوال إقامته فى هذه المدينة ، الزاخرة بالغرائبيات والأسرار وفقدان الهويات الثابتة للأشياء والبشر والعلاقات ، أن يحتفظ بهويته هو وأن يؤكد خصوصته انتسابه وخاصة فى موقفه الحاسم فى الجلسة الأخيرة للمؤتمر . ولهذا قاموا بسلبه بطاقة سفره ، هويته المادية الورقية عندما عجزوا عن احتوائه ، عن سلب هويته المعنوية ، أملا فى أن يحققوا بذلك ما عجزوا عنه ! ولكن ، أى صعوبة فى أن يستعيد ما يدل على هويته الورقية المادية ؟سواء من الجامعة التى دعته إلى مؤتمرها ، أو من البلدية التى أقام فى مدينتها سبعة أيام ! ؟ وسعى لتحقيق ذلك وسرعان ما يخيب مسعاه : فالجامعة قد نقلت أوراق المؤتمر جميعا إلى أقبيتها ، وتنكر اعترافها به دون أوراق تثبت هويته ، وكذلك شأن البلدية ، إنه لا وجود له بالنسبة إليها بغير أوراقه التى تثبت هذا الوجود ! وهنا تتلاشى أمام صاحبنا الثنائية المتناقضة بين الجامعة والبلدية التى كان يلاحظها طول أيام إقامته فى المدينة . إنهما فى النهاية ، يتلاقيان فى منطق واحد وفى موقف موحد منه هو إنكار هويته ، بل تكاد ملامح الرجل الجامعى الذى يسأله « اثبت لنا أنك أنت .. أنت .. » تدنو من ملامح موظف البلدية الذى ذهب إليه من قبل بحثا عن هويته ! (ص ١٤٠) لافرق إذن بينهما فى النهاية . على أن هذا التلاقى والتواحد فى موقف الجامعة والبلدية منه ، كانت له إرهاصات ومقدمات سابقة فى الرواية،وإن لم يتضح أمرها بهذا الشكل الصارخ إلا فى هذه اللحظة الأخيرة الحاسمة وهو على وشك العودة إلى مدينته هو ، إلى وطنه الخاص ، إلى حقيقته . ألم يسمع عن علاقات سرية بين أساتذة الجامعة ورجال البلدية ، بل بين أساتذة الجامعة والرجال العاملين فى مبنى الأمن العام ؟ ألم يذكر له من قبل الأستاذ الأفريقى أن ما يقال عن صراعات بين الجامعة والبلدية إنما هى « أمور مدبرة لأغراض خفية لا يعلمها أحد » (ص ١٥٣) . « ألم يتم اتفاق الاتحاد السوفيتى مع الغرب بوضوح وصراحة وبدون مواربة » (ص ١٢٢) ألم تتخل المنظومة الاشتراكية عن مناصرة أحلام الشعوب المستضعفة كما لمح هو فى كلمته فى المؤتمر ؟ إن الخلاف ، والاختلاف،والثنائية المتناقضة بين الراديكاليين والليبراليين ، بين رجال الجامعة ورجال البلدية فى هذه المدينة هى إذن أمور مظهرية غير حقيقية ، والدليل الدامغ على ذلك هو تلاقيهما وتوحدهما فى سلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هويته إنكارها ودفعه إلى الضياع والاغتراب بين هذه الشوارع والأبنية التى لا ثبات ولا استقرار فيها ولا موضوعية ولا عقلانية لها .

وهكذا تقوم بينه وبين هذه المدينة فى النهاية ثنائية من التناقض الحاد ، وتتلاشى كل مظاهر المماثلة بينها وبين مدينته الخاصة. على أنه برغم سلب جواز سفره ، هويته الورقية ، وبرغم ضياعه واغترابه فى هذه المدينة فإن هويته الباطنية ، وخصوصيته الحقيقية تتأكد وتنتعش وتزدهر فى مواجهة هذه المدينة المعادية ، هذا المكان الضد ، فتبرز له قسمات وجه أبيه الراحل منذ عشرين عاما ، ويمتلىء وجدانه بصفاء مفاجىء ، ويهب عليه حنين إلى مدينته . « فمن يصله بها الآن » (ص ١٥٦) نعم « الآن » ، فنحن لا نزال فى الآن ، فى لحظة الحضور المتصلة التى بدأت بها الرواية ، فنحن لا نحكى حكاية وقعت ، وإنما نعيش حالة تقع ! وليس هذا التساؤل عن سبيل الوصول إلى مدينته الخاصة والتحقق الأصيل بها وفيها ، الا مشروعا للخروج من هذا الحاضر المضاد ، غير العقلانى ، المستبد إلى مستقبل مغاير . ليس الأمر مجرد عودة إلى وضع كان ، بل هى دعوة مستقبلية تعشيرية لتحقيق وتعميق هويتنا وخصوصيتنا وبالتالى حريتنا . فلا هوية ولا خصوصية لنا فى ظل سلطة مضادة قاهرة مفروضة علينا من خارجنا ، من خارج حقيقتنا سواء كانت راديكالية اوليبرالية ، علمية أو إدارية ، ولا حرية لنا بغير امتلاك هويتنا وبناء خصوصيتنا . على أنه فى النهاية لا هوية ولا خصوصية ولا حرية بغير سيادة العقلانية والموضوعية والألفة والمحبة فى منطق العلاقات بين الأشياء والبشر .

هذه فى تقديرى هى أطروحة هذه الرواية لو صحت قراءتنا لها ، بل إنها فيها أزعم الرؤية الجوهرية لأغلب كتابات جمال الغيطانى سواء فى دلالتها العامة أو فى اجتهادات بنيتها اللغوية .

وأتساءل فى النهاية ، لماذا وحدت الرواية فى نهايتها بين الجامعة والبلدية رغم ما كان بينهما طوال الرواية من مظاهر الصراع والخلاف ؟ إن هذا التوحيد هو فى تقديرى معنى أساسى من معانى الدلالة العامة للرواية . إنه الرفض الكامل لهذه المدينة براديكاليتها وليبراليتها أو بتعبير اكثر تحديداً ، وانه رفض لخصوصيته الحضارة الغربية عامة والتشكك فى مصداقية قيمها ، ودعوة إلى تأكيد وتعميق حضارتنا الذاتية الخاصة فى مواجهتها ، كمصريين وكعرب وكشعوب العالم الثالث عامة .

ولكن ... ألم يكن من الافضل وقوف الجامعة إلى جانب صاحبنا فى نهاية الرواية ، ولو جزئيا ، فى بحثه الدءوب عن هويته وسعيه إلى تكامل حقيقته ، كما وقف رجال الجامعة فى المؤتمر مع ممثلى العالم الثالث فى تمسكهم بإضافة نص حددوا صياغته إلى البيان الختامى للمؤتمر ؟ ألا يتيح هذا الموقف للرواية أن تخرج دلالتها العامة من شبهة الجنوح إلى شوفينية مغلقة مطلقة ضد الغرب عامة ؟ على أن الرواية ـ فى سياقها العام ـ قد لا توحى بهذا الجنوح السوفيتى المغلق المطلق بل تقدم صورة ملتبسة غير أحادية الاتجاه ، لعلها أن تكون تطلعا واستشرافاً لمدينة إنسانية فاضلة ـ جديدة يتلمس جمال الغيطانى الطريق إلى بنائها فى مسيرته الأدبية الإبداعية التى لا تتوقف عن التجدد .

اسماعيل العادلى

الشخير

لم تكن غبشة الفجر قد تبدت بعد ، عندما هدأ القطار من سرعته ، وأخذت عجلاته تنساب برفق فوق قضبان المحطة .

كنت أقف متأهبا بجوار باب القطار منذ ثلاث محطات فائتة ، أتفحص من خلف الزجاج ملامح المدن ، وعلامات المحطات . رجحت أن هذه هى محطتى المنشودة عندما لمحت المداخن البعيدة العالية ، المحاطة بالاضواء تنفث دخانها الأبيض الكثيف ، ليختلط بالسحب الداكنة العالية . فى اللحظة نفسها ، التى توقف فيها القطار رأيت علامة قوس النصر محفورة على جدران المحطة ، فجذبت الباب وهبطت .

لسعتنى ريح باردة بلا روح عندما لمست قدماى الرصيف ، ضممت سترتى على صدرى ، ودعكت عينىّ اللتين جعلتهما الريح تدمعان . كانت المحطة خالية تماما ، وكنت الوحيد الذى غادر القطار . وقفت للحظة أتأمل الجدران الصخرية للمحطة ، فجأة تعالى صوت الجرس المؤذن بقيام القطار ، وجهت عينىّ صوب الجرس الضخم المهتز ، المتدلى من الحائط فلم أر أحدا يشده .

بدأت عجلات القطار فى التحرك وفجأة اندفعت من باب المحطة سيدة شابة تغطى رأسها بشال أسود واستطاعت بالكاد أن تقفز إلى إحدى العربات قبل إغلاق بابها بلحظة واحدة .

أخذت طريقى إلى خارج المحطة ، كانت غرفة قاطع التذاكر مضاءة بمصباح شديد الوهج وليس بداخلها أحد .

بدت المدينة كما حدثونى عنها تماما ، الطرقات العريضة الواسعة ، البنايات الشاهقة الارتفاع ، الصمت الثقيل ، أخذت أنصت إلى وقع خطواتى المنتظمة ، وأنا اتجه إلى الشارع الكبير المواجه للمحطة .

كنت بعد كل ما حدث لى ما أزال متماسكا ، كانت روح

الأمل قد عادت تملؤنى ، منذ استطعت الإفلات ، والتسلل إلى القطار ، أما وقد هبطت إلى هذه المدينة فقد أصبح كل شىء قريبا منى ، ساعات قليلة جدا وأكون بينهم فى بيت آمن تدفئه أنفاسهم الحارة الطيبة ، وكما قالوا لى ، فى اتصالهم الأخير ، فإنهم سيتكفلون بكل شىء ، قالوا إن على فقط أن أصل إلى مدينتهم هذه ، أمّا ما بعد ذلك فسيقومون به ، بل إنهم قالوا فى اتصال سابق إنه سيكون بإمكانى فى مدينتهم استرجاع كل ما فات .

امتلأت بالثقة وأنا أتذكر ضحكاتهم الواعدة ، كنت أعرف ما يتعين على القيام به ، حفظته ، ورددته لنفسى آلاف المرات .. التوقف عند أول جهاز تليفون ، وإدارة القرص وإبلاغهم بمكانى ، وعلى الفور سيكونون من حولى ، حيث يصطحبوننى معهم . تحسست جيبى حيث وضعت الورقة التى دونت بها رقم التليفون ، احسست بها تقرقش بين أصابعى ، ورغما عنى أخذت أردد بصوت مسموع رقم التليفون الذى يتألف من ثلاثة عشر رقما ، والذى حفظته عن ظهر قلب .

البنايات شاهقة الارتفاع أعلى بكثير مما حدثونى به ، جدرانها مصمتة ، نادرة الفتحات ، مغلقة الأبواب ، يبدو أسفل بعض أبوابها خيط رفيع من الضوء . للحظة انتبهت إلى خلو الطريق خلوا تاما من المارة ، صحيح أن الوقت مايزال مبكرا للغاية ، ولكن هل يخلو الأمر فى مدينة كبيرة كهذه من شخص يخرج لطارىء ما ؟

تذكرت أنهم حدثونى عن شىء غامض كهذا ، لكنى لم أتصور أبدا أن يكون على هذه الشاكلة . طمأنت نفسى بأن ضوءا لن يلبث أن يطلع وتمتلىء الطرقات بالعابرين .

على بعد عدة بنايات أبصرت النهارباهرا مفروشا على الأرض ، حثثت السير نحوه والبهجة تغمرنى ، كان دكان من دكاكين الطعام ، من خلال زجاج بابه المغلق رأيت عدة مناضد قد توزعت فيه ، وحول كل منها عدد من المقاعد ، فى الجانب الأيمن كانت هناك منضدة عالية مكتظة بالأوعية والاكواب والأطباق ، وفى الركن الأيسر جلست سيدة عجوز تغطى رأسها بشال أسود ، وقد أسندت رأسها إلى راحة يدها ، بينما وقف أمامها رجل قصير القامة يكاد أن يكون قزما ، وقد أخذ يتحدث إليها بحدة ويلوح بيديه فى شجار واضح ، كان الباب الزجاجى المحكم الإغلاق يحجب صوته تماما عنى ، وقفت أرقبهما فى صمت علهما ينتبهان إلى وجودى لكن أحدا منهما لم يفعل ، تجرأت بعد لحظات ، وطرقت الباب الزجاجى طرقا لينا خافتا ، ثم ما لبثت أن طرقت أعلى ، ثم أعلى ، وفجأة التفتا إلى فى لحظة واحدة ، وقد بدا الرعب على وجهيهما .

كنت أعرف أنهما لن يفهما حرفا واحدا من لغتى ، كما أننى لن أفهم حرفا واحدا من لغتهما ، لكننى قدرت أن بوسعى أن أسألهما بالإشارة عن أقرب تليفون . أخذت أجسد بيدى حجم التليفون وأدير أرقاما فى قرص وهمى ، ثم أمسك بسماعة التليفون الوهمية وأقربها من أذنى ، فعلت ذلك عدة مرات ، بينما اقترب الرجل القصير من الباب ، ومن خلفه قامت المرأة وأخذا سويا يوجهان إلى كلاما ، لابد وأن يكون سبابا أو شجارا وهما يحركان أيديهما نحوى بأن على أن أبتعد . لبثت مبهوتا للحظات ، أنظر إلى حركاتهما دون أن أسمع لهما صوتا ، والدهشة ، وقليل من الخوف يسيطران على ، وعندما احتدت حركات أيديهما ، أدركت مقصدهما بوضوح ، فتركت الباب على الفور ، وقد زالت عنى الدهشة وزاد الخوف .

فارقنى كل الاستبشار ، وحل محله رعب ممزوج بالريبة ، هل هم هكذا أناس هذه المدينة ؟ تذكرت المكالمات التليفونية ، والخطابات وكل الاتصالات التى جرت من قبل . إنهم لم يذكروا أبدا شيئا عن سكان هذه المدينة ، هل يمكن أن يكونوا كذلك ؟ أم أن الأمر مقصور على هذين ؟ أم أننى جئتهما فى لحظة غير مناسبة ؟

أخذ وقع خطواتى المرتبكة اللاهثة فى الانتظام شيئا فشيئا ، التفت خلفى فرأيت ضوء الدكان قد ابتعد ، رحت أتأمل الاحتمال الأخير ، أن أكون قد جئتهما فى لحظة غير مناسبة ، قلت لنفسى ان ذلك يمكن أن يكون صحيحا ، بل من الضرورى أن يكون كذلك . تنفست بعمق ورفعت راسى إلى السماء ، كانت تبدو بعيدة جدا فوق البنايات الشاهقة الارتفاع ، مجرد شريط طولى أسود بعرض الطريق . بدا المشهد كله كديكور مسرحى انصرف عنه الممثلون ، كدت أعود إلى التفكير فى دكان الطعام ، لولا أن خاطرا لمع فى ذهنى كنصل السكين ، ان ضوء النهار لم يظهر بعد ، ومازالت العتمة التى تسبق غبشة الفجر تسيطر على لون الدنيا . بحركة آلية أخرجت يدى من جيبى وتطلعت إلى الساعة المربوطة حول معصمى ، فوجدتها تشير إلى الوقت نفسه الــــذى توقف فيه القطار فى المحطة ، قربت الساعة من أذنى فسمعت تكتكاتها ، توقفت فى مكانى ، ففككت الساعة عن معصمى ، أخذت أقلبها ، أتأملها ، اتسمعها ، تلفت حولى فلم أر أحدا ، وفى النهاية أعدت ربط الساعة حول معصمى ، وعدت إلى السير ، عاد الانقباض يستبد بى .

بوسعى بالطبع ان أستسلم للريبة ، بل لابد أن أعترف أن هناك شيئا غريبا ، غير مألوف فى هذه المدينة .. ثبات الوقت وذلك اللون المخيف الذى يلون السماء والطرقات الخالية ، وذلك الصمت الهائل المدوى ، وقبل كل ذلك ما حدث فى دكان الطعام ، وهو أمر لا يمكن بأى حال من الأحوال الدفاع عنه أو تبريره ، فحتى لو كنت قد جئت للرجل والمرأة فى لحظة غير مناسبة ، فقد كان بوسعهما أن يحسنا التصرف بوصفهما بشرا على الأقل .

كنت قد عبرت الشارع العرضى المتقاطع مع الشارع الرئيسى . وكدت أواصل السير فيه عندما التفت ناحية اليمين ، فوقعت عيناى على ذلك الصندوق الزجاجى ، لم أستوعب ما يعنيه فى البداية ، وبعد خطوة واحدة توقفت عن السير ، وعدت إلى النظر إليه .. صندوق زجاجى ، مستطيل ، يغمره ضوء باهر ، يبدو جهاز التليفون فى داخله بوضوح قاطع .. لن يحتاج الأمر إلى عملة من أى نوع كما قالوا لى .. على فقط أن أدير القرص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أخذت أسترجع الأرقام وأنا أغذ السير نحو الصندوق ، وبعد لحظات قليلة كنت أدفع الباب وأقف داخله ، وعلى الفور رفعت السماعة وبدأت فى إدارة القرص ، وأنا غير متمالك لنفسى من فرط الانفعال ، ثلاثة عشر رقما ، كان من المستحيل أن أنسى واحدا منها ، ألصقت السماعة بأذنى وانتظرت ، وبعد لحظات مسرفة فى الطول كاد قلبى أن يرفرف طائرا عندما سمعت صوت الصفير على الجانب الآخر مرة ، واثنتين ، وثلاثا ، وعشر مرات تردد الصفير .. قدرت أنهم نائمون ، وأن جهاز التليفون فى مكان بعيد عن غرف النوم . واصلت الاستماع إلى الصفير بلا كلل . ألم يقولوا هم أن على الاتصال بهم ، بمجرد وصولى فى أية ساعة من الليل أو النهار ؟ واصلت الاستماع إلى الصفير مرة ، ومرة ومرة ، مائة مرة ، وعندما خطر لى أننى ربما أكون قد

أخطات فى الرقم ، أخرجت الورقة من جيبى وأخذت فى إدارة القرص بحرص وأناة شديدين ، وكما حدث فى المرات السابقة فقد سمعت صوت الصفير ، مرة ، واثنتين ، وعشرة ، وفجأة توقف صوت الصفير ، ورفعت السماعة من الجانب الآخر ، انتظرت لحظة ريثما أسمع الصوت ، وبالفعل جاءنى الصوت ، لكنه كان شخيرا ، بالضبط شخص نائم وضع السماعة فوق فمه ، لم انتظر شيئا ، صحت بأعلى صوتى ، قلت لهم من أنا ، أخبرتهم أننى قد وصلت الآن وأقف داخل صندوق التليفون بالقرب من الشارع الرئيسى . انتظرت لحظة سمعت فيها صوت الشخير ثم واصلت الصياح ، ذكرت أسماءهم واحدا واحداً الحدت على الشخص النائم فى الجانب الآخر ، أن ينتبه لى لحظة واحدة .. لم يجبنى سوى الشخير .

أحسست فجأة بعبثية ما أفعل . وضعت السماعة وخرجت من صندوق التليفون .. ما الذى جرى ؟ إذا كان الإنسان مستغرقا فى النوم إلى هذه الدرجة ، فكيف إذن سمع صوت جرس التليفون ، ورفع السماعة ؟ ما الذى جرى ؟

مرة ثانية اقتحمت صندوق التليفون ، وأدرت القرص ، ومرة ثانية سمعت نفس الصوت الشخير ، شهيق متوتر متقطع ، ثم زفير منطلق منساب ، صحت بأعلى صوتى مرددا أننى فلان ، فلم ألق سوى الشخير .

وقفت خارج الصندوق أنظر إلى البنايات العالية ، المحكمة الإغلاق ، ربما كانوا فى أحد هذه البنايات ، فى هذا الطابق أوذاك . هل أنادى بأعلى صوتى علهم يسمعون ؟ إنهم يعرفون جيدا حجم المحن والكوارث التى الت بى من أجلهم ، وهم بذاتهم ، واحداً ، واحدا ، الذين طلبوا منى الحضور إلى هذه المدينة ، ما الذى حدث إذن ؟

أوقفت نفسى قسرا عن الاسترسال فى هذه الخواطر ، وقلت مهما كان الأمر ، فانا هنا فى المدينة الموعودة ، لا أبعد عن أصدقائى سوى خطوات ، وأن على أن أعثر عليهم .. على أن أسلم بأنهم نائمون ، وعلى أن أعاود الكرة . عاينت صندوق التليفون جيدا ، وقررت أن أعود إليه ، إذا لم أعثر على صندوق آخر ، وواصلت السير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المقصود عبد الكريم

حرب الرعاة

محـاولات

يرحلُ

ربّما أعطاه ربه عاماً أو عامين ، ربما أعطاه الكوثر

ربما فى سنِّ النبوّة سوف يعطيه

انتصبت أحزانه . أعطاه ربُّه

أعطاه الزعماء وأعطاه الحروب

يرحلُ

تحتشد الطيور والدوابُّ ، تحتشد العناكب

وخنفسة من النوع المحنط فى القلوب

يقبل الآخر الشتوىُّ

تنتعش السحالى والبكائياتُ

انتصبت أحزانه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تُشيّع شعباً ، تشيع عاماً
تشيع عاماً
أو تشيع شاعراً آنَ يستريحُ من السنوات
والشعر ومشتقات الجنون
الغرفة مزدحمة بالسنوات والشعر والجنون
وخريطة الفتات
حيث يقضى أيامه مع القطط والكلاب فى المستشفيات
والطرقات والعيادات
وأحياناً فى المقاهى الأسوأ
يكتشف الآن لماذا يكره الجغرافيا
سجنَه
وذريعة الذين يحلمون بالإمبراطوريات أكثر
مما يحلم بالقصيدة
مما يحلم بالخروج على الخريطه
تحلق الحرب فى دماغهِ
تحلق الثعابين
يتوقف
إذا استنكرته السحالى
ربما حاول .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محـــــاولات

●●

تمر الجنازةُ

يقف المصريون للموت مثلما يقف التابعُ

يرفعون سباباتهم

يتمتمون بتعاويذ فرعونية

لابد يفهمها الموت

وحده يحتضن خرطومه ، ويدخن

لابد غريب على البلاد

لابد غريبة عليه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

●●

جموعا ، جموعا

يسلى المصريون أحزانهُم

وحيداً

أحزانه حزينه .

●

جموعاً ، جموعاً

يحمل المصريون جرارهم وأحلامهم ويرحلون

يكتفى بالترابِ .

جراره مكسورة ، وأحلامه .

هاجموا عيونه بالحزن

والقميص البالى

انزوى

يرفض قميص أمه

انزوى

لا يعثر على قميص .

● ●

الموت

إله فرعونى .

● ●

كيف عاش

كل هذا الموت ؟

● ●

حاول بالفيروس

أصابه

وماتت « راوية »

حاول بالآلة

أراق يمناه وجرة من دمه

فى الثالثة

تعرف عليهبكليته ،ولم يخطئ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● ●

قبل أن يَهُشّ الذباب

بحفنة الماء وكوب الشاى

يلبس جلبابه ، يعلق الموت شارةً

فى سلام

يركب بغلة عرجاء

ويذهب إلى حرب الرعاة

● ●

كإله فرعونى يتعب

يدلك الرعاة أقدامه بوجبة جاهزة

يتعبُ

كقطة أو ملاكٍ

يودّ يلامس الضحية

يتعبُ

ربما ينتمى إلى الرعاه .

● ●

الميت يأكل تمرا

يجادل فى النحو وفقه اللغه .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابراهيم أصلان

شغف

اقبل المساء ،

وهبت ريح الشمال ،

وانتشرت رائحة المطر ،

وبات مقدراً على أن آخذه خفية دون أن يحس بى أحد ، أحمله عبر دروب المدينة والناس نيام ،

أهيىء له مكاناً على حافة الشاطىء ، حتى إذا ما هطلت عليه أمطار الليل الكثيفة وارتوى ،

عاد إليه جسده القديم ، ودبت فيه الحياة .

لقد جرى الأمر على نحو أكثر يسراً مما كنت أتوقع .

دخلت من باب الدار المفتوح وقد مضى الليل إلا قليلاً .

كانت العجوز تعطينى ظهرها وقد انكبت على القماش والأزرار .

ولما أحست ، توقفت يداها دون أن تلفت .

اتجهت إلى ركنه الداخلى ،

كان ضئيلاً بين الأشياء ،

لكنى عرفته من عينيه الصافيتين فى العتمة .

حملته إلى صدرى واضعاً يدى تحت مقعدته الجافة ،

واستدرت .

لقد رحلت العجوز ،

تركت لى الثوب بالأزرار على مسمار الباب ،

وانصرفت .

غطيته فى طريقى إلى النهر .

كنت أحسه يتهشم على صدرى ويتساقط بعضه منى .

ضاعفت من جهدى ، فقد بدأ الرذاذ الدقيق يقطر من السحب المنخفضة بطيئاً ، ويخلف همهمة فى الليل من حولى .

هبطت الشاطىء مسرعاً وأنا أحسه يلين بين يدىّ .

وضعته .

ضممته على نفسه وهيأت له المكان .
ومددت له ساقيه الصغيرتين كغصنين ،
وتراءت لى بعض الفجوات . شيئا ما ليس موجوداً .
وانبعثت رائحة حارة مثل خبز قديم .
صعدت الشاطىء لاهثاً أبحث عما ضاع قبل أن يتزايد المطر ويبدأ هو فى معاودة النمو .
ظللت أجرى وأجمع ما تيسر لى .
ولكن المطر انهمر فجأة وتزايد عنفا حتى ضاعت ضربات قدمى فى برك الطريق .
ومع الرعدة المضيئة توقف المطر .
انقشع الغيم عن زرقة ،
ونجوم .
وتركت ما جمعت . مشيت بيدين خاليتين ،
واتجهت إلى هناك وأنا أعّول على ما سوف يظنه بى ، حتى رأيته أمامى والضوء يرتجف فى ورق الشجر العالى .
كان يعبر نهر الشارع وقد تفتق الثوب عن جسده الطالع .
كان يأتى بطيئاً ،
فى يسراه قليل من عشب الشاطىء ،
وفى مكان ذراعه الخالية بقية من قماش ،
وفى عينيه اللتينْ أعرفهما ،
مزيد من الزهو ،
والكبرياء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمـد يمـانى

إننى هنا
أترك اللعاب على الشرفة

(١)

ابتسامةُ ضيفٍ جديدٍ ــ تحت الملاءاتَ ــ
تبحث عن الجدِّ الذى صفَّى الحفرةَ من الأورامْ
وتركَنا مُتْعبين ،
لكن بأيدينا نُفرِّغُ الرطوبةَ
ونَنهَر الدِّيدانَ أن تنفخَ أصابعَنا
بأيدينا ..
وأرواحُنا معلقةٌ على التِّمثالْ
فى انتظاره

(٢)

رأيتُ ــ على قطعةٍ مفتوقةٍ من الخشب .
إلهاً صغيراً انتفخت سيقانُه
وصارت لقدميْه مساميرُ ، انتزعناها بصعوبة
حين تسلَّلتْ فكرةٌ شديدةٌ إلى رأسى
فخبأنا الأزهارَ بلفافاتِ القطن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتركْنا الجماجمَ مفتوحةً
لئلّا يهرُبُ الذبابُ مع فتاةٍ جافة
وينكمشُ الذَّكَرُ الكبير .

(٣) الأمُّ تغلبتْ على أنابيبِ المحلول
بشهقةٍ واحدة
ونَبَّهَتْنَا أن القادمين - ربما جاءوا من غابةٍ قريبة -
سوف يحشرون أنوفَهم الطريَّةَ فى جواربِنا
وعلينا أن نَثِقَ فى برودةِ الحذاء
لنرى فقط
آخِرَ صباحٍ هبطَ علينا .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٤) لماذا لا تتحسَّسُ ظَهْرى
كانت أحجارٌ بيننا وبين آخِرِ المدْعوِّين
إننى هنا
بجانبى طفلةٌ رَشْحاءُ
أهديتَها حمَّالةَ صدر
وأنا القطُّ نهديها من الطاولة
واصنعُ مدينةً لقدميْك
إننى هنا
احتاجُ ثلاثينَ كلمةً
لا لأقولَ : أحبُّك
لكن ليثبِّتَ الموتى أحلامَهم
على الشُّرفات .

(القاهرة)

هـالة لطفـى

قصـيدتان

إشـراقات (من وحى رامبو)

ابتـداء

أُوَسِّسُ للأبجدية
إطاراً جديداً من الوردِ
لا وردَ فى شهر يوليو
ولكننا سوف نرحلُ فى آخرِ الأرضِ .. كى نجمعَ الوردَ
فلا تعبأوا بكلامى .. انا الكاهنةُ
انا المرأةُ الماجنةُ
انا كلُّ شىءٍ يموتُ صغيراً من البردِ
.. والوَحدةِ الطاعنةِ

رؤيـة

سألناهُ : ماذا ترى فى السماءِ ؟ فقال :
غرابٌ يُنقِّرُ غيْمة
ويلتقطُ القمحَ من قلبها ..
دونَ رحْمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

امام لوحة العشاء الاخير: ملعقةً من ذراعِى .. تجلدُنى فى المساء
أساطيرُكَ الشبحيَّة
وموتِى البطىء
مُدَى سرْمديَّة

مسرات ما قبل الذبح

(١) سَرابلُ خلف سرابلْ
وقلبى خَواء من الحبِّ .. والذهنُ عاطلْ
سأدفع مُديتَكَ الآنَ فى صُورتى الباقية
وه دوريان جراى ،
ستنطفىء النارُ فى روحِهِ الغاويةْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢) سرابلُ خلف سرابلْ
يموتونَ حولَكَ يا صاحبى
فتبنى مقابرَهم فى دَمِكْ
ولو أنك الآنَ مُتَّ ..
لما وجدَ النعشُ عن يحملُكْ
فقلْ لى : لماذا يموتون ، ولا تستعيدُ صداكْ ؟ !

(٣) سرابلُ خلف سرابلْ
يمزقنى الناسُ عند التنامى بأفراحِهِمْ
فأىُّ ملاكٍ حزينٍ يقفْ
عن يمين .. ويبكى ؟ !

(٤) سرابلُ خلف سرابلْ
لسوفَ أفضُّ بكارةَ هذا السّكونْ
وأصرخُ فى نصفَ ليلٍ حزين :
أنا مُتعَبَةْ
فشُدُّوا يدىَّ على مَقْرُبَةْ

(٥) سرابلُ خلف سرابلْ
شققنا طريقاً طويلاً لنأتى
فماذا وجدْنا سوى الإرتباكْ ..
يُطالعُنا من عيونِ الذين يُطِلُّون من نافذة
.. وتُغلِقُها كلُّهم عاجزَة ؟ !

(٦) سرابلُ خلف سرابلْ
جحيمٌ من الحبِّ والبُغضِ .. والقربِ والبعدِ
.. إنى هنا :
إلهٌ يعربِدُ فى النارِ ..
إنى هنا :
أشدُّ السماء إلى تحتَ كى تقتَربْ
غياماتُها من جِراحى !

(٧) سرابلُ خلف سرابلْ
تسيرُ الجيادُ إلى النارِ ..
وحدى سأرجِعُ فى الليلِ .. قلبى حزينٌ
وكفّاىَ باردتانِ .. فآهٍ وآهْ
لو يضمُّ خطاىَ - فتىً - لِخُطاهْ !

(الإسماعيلية)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد متولى

حدث ذات مرة أن...

لم تعد الراعيةُ تجزُّ صوفَ القطيع ـ كما تعلمت ـ بابتسامةٍ ثاقبةٍ ولكنها آثرت أن تُودِعَه كهفَ اليقين
وتلاقى راعيها فى الشجرة المحدَّدةِ من أيامِهما

• • •

أحب شَعركَ المتجلطَ بالروَثِ مادام رأسُك دافئا ، ويداك تسحَبا عاريةً أقطر نديً واعكس شعاعا منك إلى البرَك الآسنة نفجرها بسخونةٍ طرية ، ثم طافيين ـ تداعب أردافنا الأسماكُ الصغيرةُ ـ نتذكرُ كم كان جميلاً أن تلعَقَ الشمسُ الثلوجَ على نوافذنا بما يكفى لتبادُلِ الحبِّ علناً ، وكم كان جميلاً أن نسخر من الرجلِ الأنيقِ ذى الأسنانِ المهشمةِ الذى غليونه مدخنةٌ تُسمِّمُ العشبَ ، هكذا أريدُكَ متأنقاً بالخرقةِ فى عُرس الغاب ، عيونُكَ النجوم الطازجةُ وساقاك جذورى ، فلا بهما تبتعدُ ولا بى .

• • •

الخِرَقُ تفرُكُ جسمَ التلِّ هاويةً كانزياح رغوةِ القُبلة ، والراعى فى القمة الجليديةِ يحتسى الكابتشينو ، ولا مباليا يلقى بآثارِ السُعال المنبعث من المضاجعة على الفراء ، ومن ظهرها يدفعها ؛ النعجة التى حرارتها فى صدرهِ كانت تشبه العناق ، وفى حُلةٍ أكاديميةٍ (لا تستطيع الراعية تطريزها ولاجَزَّ صوفِها) وقبعةٍ من الشامواه أو غليونٍ من الابنوس ، يتفقد الغابَ ساخراً من شهوته القديمة ومن شِعر الرعاة

• • •

لماذا إذن يشعر الراعى بالغَيْرةِ حين تجزُّ الراعيةُ صوفَها لِسواه ؟
(القاهرة)

لمـــانى شـــكم

مجنـــونة

اعرفُ انى مجنونة
لا تعلمُ فيم تضيقُ العينانِ .. ويتسعُ الفمُ
وتضىءُ الفرحةُ خدّىْ طفلٍ مولودْ
ولماذا حين .. يحدِّق فى المرآةْ
يولدُ فى عينيهِ الصمتُ المذهولُ المهتَمْ
ولماذا حين تطاردُهُ الغولةُ فى الحُلْمْ
يحتضنُ إليه لُعبتَهُ ..
يُرخِى الاجفانَ المشتاقةَ للنومْ ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعرفُ انى مجنونة
لا اعلم ـ حين اراني اضحكُ فى كابوسٍ يومىّ ـ
كيف اظلُّ أَبَسْمِلُ طولَ اليومِ .. واغتمْ

اعلم انى مجنونة
اتاملُ احذيةَ الناسِ .. تعاريجَ الرُّصفانْ
واعدُّ الاوراقَ الملقاةَ ـ تمائمَ سحرـ فى الاركانْ
استجوبُ تجعديتَها العفويّةْ
انضمُّ لطابورِ النملِ الحارسِ تعويذتَها السحريّةْ
تفتح لى بوابَاتِ مدائنِها .. تُدْخِلُنى مملكةَ الاسرارْ
ثم تنامْ
فى قلب النارْ

اعرف انى مجنونهْ
اتمنى ان ان أعتصرَ فؤادىِ .. مثلَ الليمونهْ
املأ اكوابَ الفرحةْ
بعصائرِ سمٌّ ملعونهْ
وابُلَّ الافواهَ العطشَى
بحساءِ ضلوعى المطحونةْ
مجنونةْ

اتمنى ان ينشقَّ السقفْ
ويُطيحَ زفيرى بعواميد الأسمَنتْ
شىءٌ مجهولٌ يجعلنى اشتاقُ لدفءِ الأسفلتْ
انكفىء عليه ، اناجى الجثثَ المعجونةْ
بالبنزينِ أو الزيتْ
لكنى لا اسمعُ صوتى
من نافذتى .. اصرخُ فى الناسِ ، وفى الشرطىِّ
وفى سياراتِ الموتْ
لكنى لا اسمعُ صوتى
اقفزُ فى نهر الأضواءِ ،
وفى الضوضاءِ ..
وفى صمْت ..
اغرقُ فى صمتِى

(الإسكندرية)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بشير السباعى

كافافيس وأحمد راسم

خلال صيف عام ١٩٧١ ، زارت الناقدة الأمريكية « چين لاجوديس بنتشن » الاسكندرية فى سياق بحثها عن اسكندرية « كافافى » و « فورستر » و « داريل » . وفى عام ١٩٧٧ نشرت فى برنستون نيوچيرسى كتابها المعروف : « الاسكندرية ماتزال » والذى ذكرت فيه ، أن « كافافى » « لم يكن مهتما بمشـ.. مصر المعاصرة ، اللهم إلا فى مناسبة واحدة — فى قصيدة تبكى فلاحاً شاباً أعدم دون وجه حق ، انتقاماً لموت رجل إنجليزى » . والقصيدة التى تشير إليها « بنتشن » هى قصيدة « ٢٧ يونيو ١٩٠٦ ، الثانية ظهراً » ، التى كتبها « كافافى » فى عام ١٩٠٨ والتى نشر « جورج سافيديس » أصلها اليونانى ، لأول مرة ، فى أثينا فى عام ١٩٦٨ .

ويرد زعم « بنتشن » فى سياق أكثر عمومية يؤكد على أن « كافافى » لم يكن مهتماً بأى شئ مصرى معاصر له ، وهو تأكيد يكذبه ستراتيس « تسيركاسى » فى كتابه : « كافافى السياسى » الذى يتضمن فصلاً بأكمله تحت عنوان « كافافى ومصر المعاصرة » ، استندت إليه الناقدة اليونانية « مارينا ريسقا » فى تأكيدها على « تمرد » « كافافى » على الظلم » الذى اقترفته بريطانيا العظمى فى حق الأمة المصرية » .

لكنى ما يعنينا هنا ليس هو إبراز هذا الواقع الذى لا ينكر ، بل إبراز واقع آخر تعرض للتجاهل زمناً طويلاً : اضطلاع « كافافى » على الإبداع الشعرى المصرى ، المكتوب بالفرنسية وتحمسه له ، ونعنى هنا بالدرجة الأولى إبداع « أحمد راسم » (١٨٩٥ — ١٩٥٨) ، وهو الشاعر الذى قال عنه الناقد « جاستون بيرثى » إنه أكثر شعراء الفرنسية المصريين مصرية » .

فمنذ عام ١٩٢٦ ، شقت قصائد « أحمد راسم » طريقها من مدريد ، ثم من براغ ، إلى مجلة « لا سومان اچيپسيان » التى كان يرأس تحريرها الصحفى المعروف

« **ستافروس ستافرينوس** » ، صديق « **كافافى** » . وفى سبتمبر ١٩٢٧ ، نشرت دار « **رسائل الشرق** » الباريسية ديوان « **احمد راسم** » الأول المكتوب بالفرنسية بعنوان : « **كتاب نيسان** » . وفى ٣١ مايو ١٩٢٨ ، اصدر « **ستافرينوس** » عدداً خاصاً من المجلة مكرّساً لإبداع « **احمد راسم** » الشعرى ، تضمن مجموعة من القصائد التى كتبها الشاعر فى **براغ** ، **قلب بوهيميا الذى انصت إليه « ابو للينير »** .

كان « **كافافى** » يتابع بداب قصائد الشاعر المصرى الذى ولد — مثله — فى الإسكندرية . ولم يكن الشاعر اليونانى الشيخ ليخفى حماسه لإبداع الشاعر المصرى الشاب ، فقد اعرب عن هذا الحماس أمام كثيرين من المبدعين السكندريين الأجانب ، الذين كانوا أصدقاء مشتركين له ولـ « **احمد راسم** » فى الوقت نفسه .

وعندما قرر « **ستافرينوس** » إصدار عدد خاص من مجلته عن إبداع « **احمد راسم** » ، وهو قرار سابق لقراره باصدار عدد خاص عن إبداع « **كافافى** » ، أرسل من القاهرة رسالة إلى الأخير فى الإسكندرية يخبره فيها بما قرره . ورداً على هذه الرسالة ، كتب « **كافافى** » الرسالة التالية ، والتى نشرت فى صدر العدد الخاص من المجلة عن « **احمد راسم** » :

الاسكندرية ، ٩ مايو ١٩٢٨
١٠ شارع ليبسيوس

عزيزى ستافرينوس ،

تلقيت رسالتك المؤرخة فى ٦ مايو والتى تخبرنى عن طريقها بأن مجلة « **لا سومان اجيبسيان** » تنوى تكريس عدد خاص لأحمد راسم . إنك محق فى القول بأننى أكن التقدير له . فلقد أعربت ، شفاهة ، مراراً ، عن مشاعر التقدير التى اكنها لأحمد راسم ، وسوف اكون سعيداً إذا ما تسنى تحقيق أوسع ذيوع لها من خلال مجلة « **لا سومان اجيبسيان** » .

إننى أحبّ فى احمد راسم التعبير الحىّ ، والروح ، والموقف .

وعندما ارى فى مجلة « **لا سومان اجيبسيان** » **مقالة او قصيدة** ، **بتوقيع احمد راسم** ، فإننى أسارع إلى قراءتها ، مقتنعاً بأننى سوف أجد شيئاً جميلاً ومثيراً للاهتمام . وحتى هذا اليوم لم يخب ظنى .

إننى أتحدّث عن ذلك الجانب من عمله المكتوب بالفرنسية ، إلّا أنه يبدو لى من المؤكد أن خصائص الكتابة العديدة المجتمعة فى احمد راسم ، لابد وأنها قد منحت الأدب العربى أيضاً صفحات مماثلة ، لتلك المكتوبة بالفرنسية ، والتى تدخل السرور على قلبى ، تدخل سروراً جما على قلبى .

صديقك
ك . ب . كافافى

ومن جهة أخرى ، وعلى الرغم من أننى لم اعثر — حتى الآن — على شهادة لأحمد راسم عن إبداع « **كافافى** » الشعرى ، فإن الأمر الذى لا جدال فيه هو أن الشاعر المصرى قد قرأ على صفحات مجلة « **لا سومان اجيبسيان** » الترجمات الهامة لأجمل قصائد **كافافى** .

مأثرة أنور كامل الأخيرة

منذ خمس سنوات خلت، التقيت فارساً نبيلاً اخيراً من فرسان زمن «الفن والحرية» الذين اغتالهم زمن فقير الروح وهلكوا فى منافى الداخل والخارج واحداً بعد الآخر.

كان اللقاء الشخصى بيننا — أنور كامل (١٩١٣ — ١٩٩١) وأنا — فى أواخر عام ١٩٨٦. فرصة استثنائية لى للتعرف على رجل قرر نزع أقفال «معمل البارود» الذى حلم به نيكولاس كالاس وجورج حنين ثم كبتته ديكتاتورية «الامير ذى الأنف السيمافورى» وخدمها من الأيديولوجيين الفاسدين.

وهل كان بوسع الشيخ أنور كامل أن يتنكر لشعار الشباب: «وجدت العراقيل لكى تكتسح!»، «وجدت الاغلال لكى تتكسر!»؟

هذا الشيخ الذى «تلوذ أصابعه باهداب عينيه» يهزأ بـ امبراطورية «الحوائط»، ويقرر من جديد فتح النار على الاتباعية الخافقة وعلى تزوير التاريخ الثقافى للانتلجنتسيا الإبداعية المصرية.

كان الشاب الذى صدم الرأى العام المحافظ بكتاب «الكتاب المنبوذ» (١٩٣٦) داعياً إلى تحرير الأيروسى، وازر بيان «يحيا الفن المنحط!» (١٩٣٨) الداعى إلى تحرير الفن، وشارك جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل فى تأسيس جماعة «الفن والحرية» (١٩٣٩) سعياً إلى فن ثورى حر، ودافع عن حرية الفكر على صفحات مجلة «التطور» (١٩٤٠) التى كان رئيساً لهيئة تحريرها، وأسس جماعة «الخبز والحرية» (١٩٤٠) سعياً إلى مجتمع عادل ديمقراطى، كان هذا الشاب مايزال حياً فى الشيخ الذى لم يؤرقه هاجس الموت ولم تكسر روحه الهزيمة وسلام القبور المدجج بأسلحة الاكذوبة!

وعندما قرر فتح النار على الاتباعية الخانقة لم يكن وحيداً... لقد التف حوله حشد من الشعراء والكتاب والمبدعين الموهوبين الشباب الذين فرحوا بجسارته وفرح بحيويتهم وآزروا منبره الفريد المتواضع — «أوراق أنور كامل» — بإسهاماتهم المجددة وتعرفوا من خلال هذه الأوراق — ربما لأول مرة — على جوانب كثيرة من ذخيرة الحداثة المصرية التى انطلقت من «معمل بارود» الفن والحرية.

ومن خلال الدراسات والترجمات التى قدمها عبر «الأوراق» أو وسائل النشر الحر الأخرى، أتيح لجيل جديد من المبدعين الشباب اكتشاف ينابيع أصيلة لحلم الخلق والإنصات الرهيف إلى دقات قلوب جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل، أبطال زمن كان وزمن قادم!

وتلك كانت مأثرة أنور كامل الأخيرة، والخلود مصيرها!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناء عبد الفتاح

شموع الأوبرا لاتنطفىء !!

فى نهاية القرن التاسع عشر وانتظاراً لقدوم القرن العشرين، وبالتحديد فى الرابع والعشرين من ديسمبر عام ١٨٧١ قدمت دار الأوبرا المصرية الملكية عرضها المسرحى الذى افتتحت به موسمها الأول : « اوبرا عايـده » . وفى نهايات القرن العشرين ومشارف بدايات القرن الواحد والعشرين، وبالتحديد فى الثالث عشر من أكتوبر عام ١٩٩١، تتوج دار الأوبرا الجديدة داخل مركزها الثقافى القومى جهودها فى عامها الثالث . بتقديم « اوبرا عايده » فى ثوبها الجديد . وبفنانيها المصريين رتيبة الحفنى، وغالية راشد وإيمان مصطفى، وحسن كامى، وجابر البلتاجى، وصبحى بدير، ورضا الوكيل، وغيرهم . وكأنها بذلك تصل ما انقطع، وتوصل حبات العقد الذى انفرط . « فأوبرا عايده » - رائعة الموسيقار الإيطالى فيردى - هى ذلك الخيط الرفيع الذى يربط بين عمل تحقق بالأمس وبين عمل متجدد لا ينقطع .

لاترافياتا - فرقة اوبرا القاهرة رتبة الحفنى

مالت الفنانة الكبيرة المعطاء أمينة رزق لتطفىء الشموع الثلاث من عمر المركز الثقافى القومى . لكن الشموع أبت أن تنطفىء على الرغم من معاونة المحتفلين وفى مقدمتهم الدكتور / طارق على حسن - المسئول الأول عن هذا الصرح الثقافى المتين - كى تتمكن الفنانة الكبيرة من إطفائها . وأخيرا تنطفىء الشموع الثلاث ، لتُضاء من جديد شموع سنوات تالية لسلسلة من الإنجازات الثقافية يقدمها هذا المركز الهام . فدار الأوبرا القديمة

احترقتْ ، لتعود اليوم فى ثوبها الجديد، فتواصل حركتها الفنية والثقافية فى زمن نحن فى أشد الحاجة إليها .

احتفلنا مع المركز الثقافى القومى ، وداخل دار الأوبرا الحديثه ، فشاهدنا بعض ثماره من برنامجه الفنى السنوى : كورال أطفال الأوبرا بقيادة سليم سحاب ، وهو يعزف بعضـاً من الأغـانى الخفيفـة والموشحات التى غناها أطفالنا : « وحياة قلبى وأفراحه » ـ ألحان منير مراد ، وموشح « نم دمعى » ألحان أحمد أبو خليل القبانى الدمشقى ، و« اتمخطرى يا خيل » ، و« أبجد هوز » من كلمات حسين السيد

وألحان محمد عبد الوهاب ، لقد استمعنا إلى الأصوات الشجية للجيل الجديد وهى تردد تراث الآباء والأجداد بتلقائية وصدق ، كنا نستمع إلى هذه الألحان والأغانى ونشعر بسعادة غامرة ، تجعلنا ندرك بأن فنّ الأجيال السابقة لم يضع هباء ، بل يتعلمه الأطفال ويثبتون أن فن الغناء الشرقى والمصرى لم يمتْ بموت أصحابه ، بل يظل حيًا على أفواه مَنْ أتوا مِنْ بعدهم . وبقيادة سليم سحاب كذلك وحمادة النادى استمعنا لفرقة الموسيقى العربية بكورالها وعازفيها وهم يعـزفون ويؤدون مقطوعات وموشحات من تراث موسيقانا العربية . وشاهدنا كذلك لفرقة باليه أوبرا القاهرة تحت الإشراف الفنى لعبد المنعم كامل ومـوسيقـى « رافيـل » وتصميم « موريس بيجار » البوليرو فى إطار فنى يتشكل من راقصات وراقصى فرقة الباليه الشباب ، وهم يؤكدون نضجهم الفنى ومحاولاتهم اللحاق برَكْبِ الباليه العالمى المتقدم . تتلو ذلك معزوفات من أوركسترا القاهرة السيمفونى تحت قيادة أحمد الصعيدى حيث تقدم كونشرتو « الفيولينة » رقم ٣ « لِسان صَانس » عزفها ياسر الصيرفى الفنان المصرى الموهوب الذى لم يبلغ العشرين من عمره ، وكان يعزف مقطوعته بروح الشباب الطموح وقدرات الفنان المخضرم . ومن أعمال « دفور جاك » استمعنا إلى ناجى الحبشى ـ الفنان المصرى العالمى وهو يعزف برهافة وحس فنى عذب على آلته التشيللو ـ التى كان يحتضنها وكأنها ذراع من ذارعيه ـ مع الأوركسترا بقيادة أحمد الصعيدى فى كونشرتـو للتشيللو والأوركسترا رقم ١٠٤ و أعمال راحمانينوف نصغى إلى الفنـان السوليست رمزى يس الذى أثبت

رمزى يس

تفوقه وتميزه الفنى عالميا بمصر والخارج ـ وهو يعزف على البيانو مع الأوركسسترا ـ عمل رقم ١٨ تحت قيادة يوسف السيسى . لتنتهى هذه الأمسية الرائعة بفرقة أوبرا القاهرة وهى تعرض المشهد الثانى من الفصل الثانى من أوبرا عايده ، لتثبت لنا عن حق بأن مصر زاخرة بالمواهب والعبقريات ليس فقط من الأدبـاء والشـعـراء والمفكـرين والتشكيليين بل من الفنانين أيضا .

لم يكنْ وجود هذا المركز الثقافى إذن مجرد إطار أو شكل من أشكال التعبـير عن الحضارة المصرية المعاصرة ، واتساقها مع الحضارة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأوربية الحديثة فقط ، بل هو - كذلك - نبت أخضر تستظل بظله البراعم الصغيرة والأجيال الجديدة التى تجد فى الثقافة حاجة ، وفى الفن ضرورة ، وفى التعبير الجماعى سلوكاً وما قدمه هذا المركز الفنى فى تلك السنوات الثلاث القليلة الماضية يُعَدّ بَعْثاً لما قدمته دار الأوبرا القديمة والثقافة المسرحية السابقة فى أزهى مراحلها واستمراراً لها وتواصلاً بها ، ويمثل هذا منجزاً من المنجزات الثقافية الهامة فى مصر اليوم ، مهما كانت الملاحظات النقدية بالإيجاب أو السلب . فليست المسألة فقط هى ما يقدمه هذا المركز من نشاطات بفروعه وفرقه المتنوعة : الأوبرا - الباليه - الأوركسترا السيمفونى - الموسيقى العربية - التجارب المسرحية ، أو فى الندوات واللقاءات الثقافية والمعارض وغيرها ، وإنما فى ما أرساه من قواعد وتقاليد ثابتة عريقة قد نسيناها أو نحاول أنْ نتناساها ، وأعنى بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر : المواسم الثقافية والفنية المسرحية الثابتة التى ترسم نشاطاتها ويوزعها المركز على مدار العام أو نصف العام على الأقل ؛ لجمهرة من المتفرجين المتلقين المتشوقين لارتشاف رحيق الثقافة والفنون فى إطار يحترمهم ، ويقدم لهم التجربة تلو التجربة دون انقطاع . ولهذا يؤدى المركز القومى رسالة هامة ، هو تعويد المتفرج / المتلقى على تذوق نوعيات من الثقافة الرفيعة ، وإنقاذه من الضياع وسط متاهات العروض الهابطة التى تزخر بها المسارح الخاصة وبعض مسارح الدولة . إنها المرة الأول من فترة طويلة ، ربما تزيد عن ربع قرن من الزمان نعرف مسبقاً ما ستقدمه مؤسسة ثقافية طوال موسمها المسرحى الفنى السنوى . فالمركز يعلن عن برامجه قبل تقديمها بفترة ، وبذلك يتيح للمتلقى أنْ يختار منها ما يود مشاهدته ، وما يتمشى مع رغباته كما أن هذا المركز يفتح أبوابه على مصراعيها لاستقبال وتشجيع كل ما يُعد تجربة أجنبية ثقافية وفنية هامة ، تزيد من تأصيل التجربة الثقافية المصرية ، ولهذا لا يقدم العروض الفنية والمنجزات الثقافية المتنوعة المحلية فقط ، بل يلتقى وجمهوره والفنانون المصريون بالتجارب الفنية العالمية - الكلاسيكية منها والحديثة - للاستفادة والتبادل الثقافى والفنى - ويحدث بذلك تَماسٌّ فنى متفرد بين ثقافتنا القومية ، والثقافة الواردة من أقصى الشرق والغرب القريب أو البعيد ، فى عملية من الأخذ والعطاء ، فتقل الفجوة الثقافية بين الشعوب ، بين ما نحياه ونحلم به ونمارسه ، وبين ما يحياه الآخرون ويعايشونه .

مازلنا فى انتظار شموع جديدة تضىء ذلك الظلام الدامس حولنا ، وتكون شاهد عيان على أن الحضارة لا تنطفىء فى بلد تصبح فيه الثقافة والفنون صنواً لإنسانية الإنسان ، وجزءاً لا ينفصم عن كيانه وروحه !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تأليف : ميشيل شودكيفيكس

ترجمة : ابتهال يونس

قراءة فى كتاب :

فلســـفة التأويل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نشرت هذه المقالة باللغة الفرنسية فى مجلة « دراسات إسلامية » العدد ٤٥ ، عام ١٩٨٤ م .

Studia Islamico, Ex fasciuels LX°, Revue des livres (Books Riview) 6. p. Maisonnsuve-La Rox, Paris, 1984.

وكاتبها هو الأستاذ ميشيل شودكيفيكس ، أستاذ التصوف الإسلامى ، ويتمتع بإحاطة دقيقة بتاريخ التصوف الإسلامى . وقد اعلن إسلامه منذ أربعين عاما ، ومنذ ذلك الحين تخصص فى أعمال ابن عربى . وهو يتقن الفارسية إلى جانب العربية بالطبع . وقد قام بترجمة « مواقف الأمير عبد القادر الجزائرى » إلى اللغة الفرنسية ، كما قام بترجمة أجزاء كبيرة من الفتوحات المكية ، وله دراسات عديدة عن الفتوحات ، آخرها دراسة بعنوان « معمار بنية الفتوحات المكية » . هذا بالإضافة إلى أنه أشرف على نشر الترجمة الفرنسية لرواية جمال الغيطانى « الزينى بركات » وللأستاذ شودكيفيكس علاقات قوية بأساتذة التصوف فى العالم العربى ، كما قام بعدة زيارات للقاهرة ودمشق .

اتجه الدكتور أبو زيد - وله كتاب قبل ذلك عن تفسير القرآن عند المعتزلة بعنوان : « الاتجاه العقلى فى التفسير » دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٢ - للاهتمام بابن عربى بفضل أعمال هنرى كوربان وسليمان العطار (الذى ندين له بدراسة هامة - ولكنها للأسف سيئة الطباعة - عن « الخيال والشعر فى تصوف الأندلس » ، القاهرة ، ١٩٨١ م) .

يعتمد هذا الكتاب - بداية - على دقة فى البحث ، كما أنه يمثل بالنسبة لكثير من القراء - بالإضافة إلى موضوعه الخاص « التأويل » - مقدمة هامة وضرورية لمختلف جوانب عقيدة الإمام الأكبر مزودة بإشارات واضحة واستشهادات دقيقة . والكاتب لا يتناول موضوعه الأصلى - وهو ما يتصل تحديدا بتأويل القرآن عند ابن عربى - إلا فى المائة والخمسين صفحة الأخيرة ، وذلك بعد انعطافات طويلة تصيب أحياناً بالدهشة .

يهتم الباب الأول (التأويل والوجود) بكامله بعلم نشأة الكون عند الإمام الأكبر ، وقد حلل المؤلف هذا الموضوع من خلال أربعة مستويات متتالية : مستوى الخيال المطلق ، مستوى عالم الأمر (العقل - النفس - الطبيعة - الهباء) ، مستوى عالم الخلق (العرش - الكرسى - الفلك - الأطلسى - فلك الكواكب الثابتة) ، وأخيراً مستوى عالم الشهادة (الأفلاك السبعة المتحركة - العناصر الأربعة) . وهذا موضوع كان تناوله آسين بالاثيوس فى كتابه (متصوف مرسية : ابن عربى ، عقيدته وعلم الكون ، مدريد ، ١٩٢٨ م) حيث قدم وصفا مبهما بعض الشىء وناقصا لعقيدة ابن عربى فى هذا المجال . وقد غالى الدكتور أبو زيد ، والذى يبدو لنا أنه لم يهمل أى نص على شىء من الأهمية ، فى التنظيم الصارم بعض الشىء لما هو - عند ابن عربى - متناسق وأكثر سلاسة . لكن تحليله هذا يساعد على إزالة الغموض الناتج عن كثرة استخدام ابن عربى لأسماء مختلفة للدلالة على حقيقة واحدة (الهباء / الهيولى / الجسم الكل / الغراب / السبجة السوداء / الجوهر المظلم) أو استخدامه لاسم واحد للدلالة على مراتب كونية مختلفة (كما فى الفصل الأول من كتاب الفصوص ، ص ١٤٤ ، حيث يخلط ابن عربى بين الطبيعة والعطاء) وأحياناً يستخدم « الطبيعة » للدلالة على « الهباء » أو يستخدم الثانية للدلالة على الأولى عكسا ، وفى أحيان أخرى تتسم الدلالة عند ابن عربى بالتناقض (كما نجد فى فهمه للنون والمحبرة مثلا) . وقد أبرز هذا التحليل من جهة أخرى عنصرين تتضح أهميتهما فيما بعد ، وهما : تكرار البنية الرباعية ، وتكرار وظيفة البرزخ كوساطة فى كل مستويات التجلى الكونى كافة ، ذلك أن آخر لفظ فى الرباعى هو أيضا أول الرباعى الذى يليه ، وهو يمثل لذلك حدا مشتركا .

ويتعرض الباب الثانى لعقيدة الشيخ الأكبر الأنثروبولوجية ، حيث الإنسان (الإنسان الكامل بالطبع) « المخلوق على صورة الرحمن » ، مرآة الحق » ، « صنو القرآن » ، بحيث يتضمن كل شىء » (القرآن ، سورة الأنعام ، الآية ٣٨ « مافرطنا فى الكتاب من شىء) فهو الجامع لكل الحقائق . هنا أيضا يؤكد الدكتور أبو زيد دور المجموعات الرباعية (الروح - العقل - النفس - الجسم ، العناصر الأربعة والطبائع الأربعة والأخلاط الأربعة ، والأوتاد الأربعة - الخ) . ومن جهة أخرى يكشف هذا الباب بوضوح أن الكون بالنسبة لابن عربى يماثل الحلم الذى يجب

تأويله ، والإنسان وحده هو الكائن القادر على القيام بهذا التأويل ، وذلك بحكم وظيفته البرزخية ، حيث ينتمى للحقيقة المحمدية ، التى يشارك فيها كل إنسان بشكل ضمنى عن طريق « الوراثة » . فالإنسان هو الوحيد القادر على عبور « الظواهر » والنفاذ إلى « الباطن » ، فهو بمثابة الجسر الواصل بينهما .

وفى هذا الباب ذاته ، تمت دراسة الدور الجوهرى للخيال دراسة مستفيضة ، وهو ملكة اختص بها البشر دون غيرهم . لكن قراءة المؤلف لأفكار ابن عربى حول هذه النقطة تبدو متأثرة بقراءة كوربان ، التى كانت قراءة شخصية وفردية . لكننا من جهة أخرى نشعر بالامتنان لرفض المؤلف الحاسم لبعض التعليقات المبتسرة حول وحدة الوجود ـ خاصة تعليقات أبى العلا عفيفى ـ والتى تدمجها بطريقة سطحية بالحلولية الدارجة .

أما الباب الثالث والأخير فيتعرض للمعطيات المرتبطة مباشرة بموضوع الكتاب . وفقا لحديث ورد عن ابن مسعود ، فإن لكل آية من آيات القرآن ظاهرا وباطنا وحدا ومُطَّلعا (وهى قراءة تبدو لنا كما تبدو للمؤلف أفضل من القراءة المعتادة التى هى مَطْلَع) . ويقابل تدرج المعنى هذا عند ابن عربى مجموعة رباعية من المفسرين : الفقهاء والصوفية وأهل الأعراف (سورة الأعراف ، الآية ٤٦) وأخيرا اللاتينية . إن الكلمة الإلهية تفترض صعودا نحو « المُطَّلع » أى صعودا روحيا ومعراجا لكى نفهم معناها . وهذا الفهم لا يكون نهائيا أبدا ، بما أن هناك تجديد للخلق فهناك دائما تجديد للقرآن ومعنى ذلك أن القرآن قديم أزلى من جهة ، ومتجدد الخلق حادث من جهة أخرى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكما أن الكون لغة فاللغة كون ، والحروف التى تكونها تشكل بالنسبة لابن عربى أمة ، وعددها يوازى مراتب الوجود الثمانية والعشرين . هكذا يحلل المؤلف بعناية ودقة المعطيات الكثيرة جدا عن علم الحروف . والمتناثرة فى كتابات ابن عربى : سلسلة الحروف ابتداء من الألف والدور الرباعى الذى يمثله السكون والحركات الثلاث ، والمطابقة بين الحروف والوظائف الأساسية (خاصة بين الألف والواو والياء من جهة ، والقطب والإمامين من جهة أخرى) الخ .

وقد كانت الغاية المحورية لكل هذه التحليلات ـ التى لا يسعنا هنا إلا أن نشير لثرائها ـ هى بيان أن فكرة تأويل القرآن لا يمكن فصلها عند ابن عربى عن عقيدته ككل ، وإبراز ما يعطى الحق الشرعى للإنسان ، ويمكنه فى نفس الوقت ، من تفسير الكلمة الإلهية . وقد تم إبراز ذلك كله من خلال بيان المؤلف للتماثل والتوازى بين الكون والإنسان والقرآن . ودون الدخول فى نقد تفصيلى ، نكتفى أن نشير هنا إلى أن اختيار كلمة « تأويل » ـ وهى كلمة قلما استخدمها ابن عربى بمعناها الإيجابى (فهى غالبا ما تعنى له التأويلات المتساهلة التى تلغى الظاهر بحجة الوصول إلى الباطن ، كما يلاحظ الدكتور أبو زيد فى ص ٢٨٩) ـ هو اختيار غير موفق (هل يجب أن نرى هنا أيضا تأثير كوربان) .

وابن عربى يفضل الحديث عن « الإشارات » بدلا من « التأويل » ، وهو ما يوافق عليه المؤلف فى ص ٤١١ . وقد وردت فكرة « ختم الولاية » عند ابن عربى بصورة مبهمة . وعلى عكس ما ورد فى ص ١٧٩ ، نجد أن « الإنسان الكامل » و« القطب » ليسا مترادفين ، ذلك أن الدرجة الروحية

للقطب مشاع للأفراد فى حين أن الوظيفة ـ الإنسان الكامل ـ قاصرة عليه وحده . وابن عربى من جهة أخرى لا يزعم لنفسه وظيفة القطب ، وذلك على عكس ما ورد فى صفحات : ٢٥٢ ، ٢٥٤ ، ٣٢٤ ، فهناك فقرة فى الفتوحات (الجزء الرابع ، ص ٧٧) تستبعد أنه نال حتى المرتبة ذاتها .

لكن يجب أن ندرك أن المؤلف أصاب القارىء بخيبة أمل عندما تناول موضوعه الأصلى فى الخمسين صفحة الأخيرة فقط ، بعد كل تلك المقدمات الخصبة . لكن علينا أن نضيف أن المؤلف قد دعم كل مقولاته النظرية بالأمثلة والشواهد .

وقد كانت لدى الدكتو أبو زيد حرية الاختيار ، لكنه لم يكتف بـالنماذج القليلة التى أوردهـا لتأويلات الشيخ الأكبر ، بل اعتمد على إيراد بعض النماذج على كتاب « رد معانى الآيات المتشابهات إلى الآيات المحكمات » . وليس هذا الكتاب بالقطع من أعمال الشيخ الأكبر ، وقد وُشار عثمان يحيى إلى أن نسبة هذا الكتاب إلى الشيخ الأكبر أمر مشكوك فيه ، وذكر أنه يمكن أن يكون من مؤلفات ابن اللبان ، الأمر الذى يفسر جملة المقدمة (وردت فيه ص ٣٨٧) التى يبدو أنها تشير إلى ابن تيمية أو إلى أحد تلاميذه . وفى رأينا أن هناك كثيراً من الدلائل تمنع أن يكون أولا ، ومثل منهجه التفسيرى ثانيا (وهو منهج يقبل ـ على عكس منهج الكتاب من مؤلفات الشيخ الأكبر ، وذلك مثل أسلوبه المنمق التعليمى ابن عربى ـ بوجود « الزيادة » فى كلمات القرآن) . ولذلك لا ندهش أن يدرك المؤلف (ص ٣٨٨ ، ٣٩٤) أن هناك تناقضات غريبة بين المبادىء التى وضعها ابن عربى والوسائل الشديدة الاصطلاحية المطروحة فى ذلك الكتاب الصغير .

ويمكننا ، بصفة عـامة ، أن نتساءل : ألم يكن من الأفضل اتباع مدخل معاكس للمدخل الذى اتبعه الدكتور أبو زيد ، والانطلاق من الإشارات التى يستنبطها ابن عربى من الآيات القرآنية فى كل صفحة من أعماله تقريبا ، لكى نصل فى النهاية إلى اكتشاف القوانين التى تنظمها ؟ ! إن تفسير ابن عربى لا يُستنبط من عقيدته ، بل هو مصدر تلك العقيدة . ويبدو أن المنهج الآلى الذى اتبعه الدكتور أبو زيد قد أدى إلى نسيان ذلك . ورغم مزايا هذا العمـل الرصين ، فلا يزال ثمة مجال لدراسة متعمقة عن تأويل القرآن فى كتابات الشيخ الأكبر .

(باريس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة نيويورك

أحمد مرسى

الفن والهوية القومية

فى الوقت الذى تتشذّر فيه قوة عظمى مثل الاتحاد السوفييتى ، وعدد غير قليل من دول أوروبا الشرقية ، وأبرزها يوغوسلافيا ، إلى دول أو دويلات عرقية ، هل يستطيع مفكر سياسى أو عالم اجتماعى أو انثربولوجى أن يهون من شأن القومية ؟

وللرّد على هذا السؤال ، عقدت مجلة « آرت إن أميركا » (Art in America) فى عدد أكتوبر ندوة خاصة على صفحاتها ، اشركت فيها عدداً من المفكرين والاكاديميين والكتّاب وحدّدت موضوع المناقشة هو : (الفنّ والهويّة القومية : ندوة نقّاد) .

وليس هناك شك فى أهمية هذا الموضوع ، خاصة وأنه يمس مشكلة أو قضية ما برحت تفرض نفسها على الكتاب فى مصر من وقت إلى آخر . حسب المناسبة ، ولكنها فيما أعتقد . موجودة وجوداً دائماً ، يتراوح بين المباشرة والاستخفاء وينّم فى الحالتين عن مركّب نقص ، فى تعلّق الصحافة المصرية وأجهزة إعلامنا بإسباغ نعت العالمية على من يريدون بتسجيله من الكتّاب والفنّانين ، ومن ثمّ وضعه فى طبقة لا يمكن أن ينتمى إليها المبدعون .. « المحليّون » ، مهما اجادوا . فالممثل عمر الشريف ، هو الممثل المصرى العالمى ، ورمزى يسىّ عازف البيانو المصرى العالمى . حتّى داليدا ، كانت المغنية المصرية بنت شبرا العالمية . وأخيراً لاحظت أن إحدى الصحف المصرية وصفت متحف القاهرة للفن الحديث الذى افتتح مؤخراً بالعالمية أيضاً .

وقد تساءلت بعد قراءة عنوان هذا الخبر الهام الذى احتّل مكانا بارزاً بالصحيفة — الصفحة الأولى — أليس هذا المتحف خاصاً بالفن المصرى الحديث مثلما يخصّص متحف ... وتينى « للفن الأمريكى الحديث ؟ وإذا كان متحف « ويتنى » فى نيويورك يضّم أعمال فنانين من أمثال جاكسون بولوك ورونكو وجاسبر جونز وأندى وورهول وروبرت روشنبرج وكليفورد ستيل وبارنيت

نيومان ، وكلهم وفقاً للمعيار المصرى عالميون ، فلماذا كان الاسم : « متحف ويتنى للفن الأمريكى » فقط ؟

وترتيباً على ذلك المنطق سنلقى نظرة على (متحف نيويورك للفن الحديث وهو يضُمّ أهمّ أعمال أساتذة القرن العشرين ، ومن بينهم ، على سبيل المثال لا الحصر ، بيكاسو وماتيس وميرو وبول كلى وديجو ريفيرا وسيكيروس وتامايو وسلفادور دالى وجيورجيو دى كيريكو ودو شامب وليجيه وبراك وغيرهم ؛ وهو المتحف الذى خصّه بيكاسو بشرف استضافة رائعته « جورنيكا » ، لتعود إلى متحف « برادو » فى مدريد بعد انتهاء حكم فرانكو ، أليس منطقياً إذن أن يسمىّ هذا المتحف : (متحف نيويورك للفن الحديث العالمى) ؟ هذا إذا افترضنا أن بقية شعوب العالم لابّد ، تفكّر بطريقتنا السقيمة ، التى إن كانت تكشف عن شىء ، فهو بلا شك الإحساس بالدونية .

لقد عاش بيكاسو فى فرنسا زهاء ٧٠ عاماً ، ولم تتجاوز السنوات التى قضاها فى مسقط رأسه ، أسبانيا ، عشرين عاماً ، ومع ذلك يُذكر بيكاسو بأنه الفنان الأسبانى وليس الفرنسى أو العالمى إلاّ . . . فى مصر أو عالمنا العربى .

ما زلت أتحدث عن جانب واحد من فكرة القومية هو : الانتساب ، ولكنه فيما أعتقد جانب هام ، لأنه بمثابة المفتاح للشخصية القومية التى ينتسب لها الفنان أو الكاتب بصورة عامة . ولذا كانت محاولة التمسّح فى صفات مثل العالمية أقرب ما تكون إلى الخيانة .

تلك كانت ملاحظة عابرة أردت تسجيلها كمدخل لموضوع : (الفن والهوية القومية) ، لمجرد التأكيد على ضحالة مفهوم أجهزة إعلامنا لماهية الفن العالمى والقومى على السواء ، وأنه لا غضاضة فى أن يحلّق الفنان المصرى فى الآفاق العالمية ويظل ، مع ذلك ، فناناً مصرياً ، ونعود إلى ندوة (آرت أن امريكا) ، لنحاول استعراض بعض الآراء المتباينة .

يقول بيتر شيلدال وهو شاعر وناقد ، إن التقليل من شأن القومية لم يعد ممكناً ففكرة القومية الآن ، بداية من الجمهوريات السوفييتية الآخذة فى التفكك ، إلى دعاة الثقافة المتعّددة الامريكيين (المايكرو قوميين) ، هى أكثر الأفكار التى تعد بقيمة ومعنى لحيوات الإنسان فى الوقت الحاضر . إن الرأسمالية والديمقراطية لا تستطيعان أن تعدا بقيمة ومعنى والانتصار العالمى لهذين النظامين البرجماتيين يُخلّف فراغاً كان يمتلىء ذات مرة بأحلام الاقتصاديات والسياسات البديلة ، حتى أن مطالب القومية العاطفية تندفع لشغل الفراغ ونحن إزاء هذا التطور ، الذى نرى فيه الأمل بينما نلاحظ التهديد ، يمكننا أن نبدأ بتحديد الفروق .

إن الشعور القوى ليس هو القومية بصورة آلية أى ليس الظاهرة السياسية المصاحبة للقومية فى بعض الأحيان . و « القومية » ، مع تأكيد ضمنى على أبشع تداعياتها التاريخية ، هى كلمة نادرة تستخدم لمنع أية معرفة عن أهمية القومية .

الأمم ليست دولاً . والعالم ملىء بأمم بدون دول — الفلسطينيون والأكراد والسيخ — ويأتى معظم العنف الموجود فى العالم من تلك الأمم التى ليس لها دول . والاتحاد السوفييتى ويوغوسلافيا ولبنان على الجانب الآخر ، هى دول بدون تماسك قومى ، وهى مضطربة بالمثل .

والبديل للقومى ، فى الثقافة ، ليس هو العالمى ولكنه الكوزمو بوليتان ، وهو التداخل المعقّد والتلاقح للقيم

وقد كان هذا هو الحال دائما حتى فى أوج الدولية . وقد كان «ماليفيتش Malevich» و«موندريان» و«بولوك» على التعاقب ، روسياً وهولندياً وأمريكيا شماليا ، مثل الفودكا الروسية وطواحين الهواء الهولندية والجياد الربعية الأمريكية .

وتوضيحاً لهذه الفكرة ، يقول «شيلدال» إن الثمانينات ، التى بدأت «بغزوات» الإيطاليين والألمان والفرنسيين لعالم الفن فى نيويورك ، كانت حقبة تحوّل الفن القومى إلى الكوزموبوليتانية . وكان النبى الرئيسى لهذه الحقبة الفنان الألمانى انسلم كيفر Anselm Keifer فقد وحّد «خيال كيفر» أوروبا قبل أن يقوم الألمان الشرقيون ، بتشجيع من جوربا تشوف ، بإسقاط حائط برلين ،

مما أدّى إلى انهيار اضطراب الحرب الباردة المجمدّ القديم فى كلّ مكان . فقد جعل كيفر الألمانية متاحة من جديد للخيال ، وخلّصها من التابو

فقد جسّم فن «كيفر» وعيا صادقاً بأفضل ما فى التاريخ الألمانى ومطهراً بأسوأ ما فى هذا التاريخ ، ومن ثم كان يصلح لمستقبل متكامل . وربما لم

يغيّر «كيفر» العالم ، ولكنه أعطى كلّ من كان منتبهاً فكرة غامضة عن : لماذا وكيف وأين يمكن أن يتغيّر العالم .

ويضيف «شيلدال» أن الفنانين النبوئيين الأمريكيين ، ومن بينهم «إريك فيشل» فى مطلع العقد و«مايك كيلى» نحو نهايته ، تنبئوا بتدهور قومى تجلّى فى (جشتالت) طبقة متوسطة — عُليا مشوّهة ، عند «فيشل» ، وطبقة دُنيا معذّبة عند كيلى ولكن بحس أمريكى من مرحلة ما بعد الرواية وكانت خيالاتهما تتسّق مع أمة متغايرة العناصر تتماسك بصورة لا أمل فيها بواسطة قطع من الورق ترجع إلى القرن الثامن عشر ، وبواسطة هوليود . بينما لعب «جف كونز» Geff Koons نهاية لعبة ثقافة مشتركة «متعددة القومية» تعرّف بالأمريكية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبينما يرفض «شيلدال» أن يحدد الخصائص القومية فى الفن الحديث ، لا ينكر أن هذه الخصائص ليست غامضة ولكنها متجاهلة .

كما أن ترميز التيمات والقيم القومية لا يسبغُ أهمية على الفنانين ، ولكن الفنانين الكبار يعبرون عن أعمق حقائق أنفسهم وعالمهم ، الذى يشمل حالياً على نحو ملح حقائق القومية فما الذى يستطيع الآن أن يعارض القومية ، باعتبارها العنصر الأولّ الذى يربط ويميّز المجموعات الإنسانية ؟ لقد مات الرب ، مرة أخرى . إن «لينين» ينتظر الدفن . إن عدن واليوطوبيا مدينتا أشباح وفى وسع المبدأ الروحى وحده ، الذى يلبّى حاجة الناس إلى التماثل ، أن يرأب الجروح التى تسبّبت فيها اقتصاديات وسياسيات نُزعت منها الإنسانية وفى وسع «حبال الذاكرة الصوفية» الاستعارة التى استخدمها «أبراهام» لنكولن للقومية ، أن تفيد وإذا لم يفهمها ثقاة ونقّاد هذه الموسيقى الغامضة ، لن نفهم العالم الذى تجرى ولادته والفن الذى يعبّر عنه.نفهم من تلك السطور أن إنكار القومية ، وخاصة فى الفن ، لم يعد مقبولاً فى العالم الذى يتكشّف أمام أعيننا . ولا ننسى أن هذه هى رؤية كاتب أمريكى فماذا يقول الفنان أو الناقد أو الأكاديمى الذى يعيش على الجانب الآخر من العالم أو إذا شئنا الدقة ، الذى كان يعيش إلى عهد جدّ قريب وراء الحائط ؟

يقول «يبرى سيفيك» JIRI SEVCIK وبانا سفيكوفا jana Sevcikava وهما : أمين أوّل جاليرى مدينة براغ ، ومؤرّخ ، بأكاديمية الفنون الجميلة ببراغ ، إن مشكلة

القومية فى أوروبا الشرقية عميقة ولن تُحلّ فى المستقبل القريب . ولأنّ مفهوم الهوية القومية فى تشيكوسلوفاكيا كان يعتبر على مدى ٤٠ سنة موضع شُبهة ، ولن نتمكن من تخليص أنفسنا من الحاجة إلى تصفية الحسابات ولن يؤدى فنّنا وظيفته اداء كاملاً فى الوقت الحاضر . ولن تُحلّ هذه المشكلة بمجرّد إعادة الممتلكات إلى أصحابها السابقين قبل الحرب ، أو فصل الشيوعيين عن غير الشيوعيين . ولن نساعد أنفسنا بالقفز مدى ٤٠ سنة ونتبنّى لغة الفن الغربى المعاصر بحرارة . ومع ذلك ، فقد أثّرت فينا ثقافة ما بعد الحداثة ، والصدق ، والأصالة — اللذان كانا بالنسبة لنا المعيار الذى يميّز بين الفنان الحقيقى والمجال الرسمى — يُعتبران وهميين ساذجين من جانب حضارات الغرب الأكثر تقدماً . ونحن أيضاً ، ربما نجد عما قريب أن هذه القيم هى وهم . وأياً كانت قدرة رؤى القرية الكونية مابعد الحديثة المتكاملة - التى يحكمها عالم الكمبيوتر المرقّم ، و « الواقع الفوقى للصورة المقلّدة » ، « والتشيؤ الأعظم للموضوع » ، و « الحضور اللاسلكى لعالم بدون عمق فضائى » — على أن تأسر ، على نحو رائع ، تجربة الحاضر المفكّك الأوصال ، فهى لا تنطبق على تجربتنا وتطورنا . ويضيفان .. « نحن نعيش فى ثقافة لا تزال تعمل فيها الذاكرة والرواية والقصة الرومانسية والأمل فى التغيّر ، وحيث لم تفقد الصلة الوجودية بمكان معيّن معناها وربما يكون هذا شيئاً إيجابياً لفننا لأن هذه العواطف تتعلق باستجابة عفوية للعالم الطبيعى ، مستحضرة العواطف التى لم يمحها بعد عالم شاشة التليفزيون والاستهلاكية .

ويتناول المفكر والناقد الفلسطينى « إدوار سعيد » فكرة القومية من منظور سياسى اجتماعى ، دون أن يخوض فى علاقتها بالفن وهو يرى أنه فى مرحلة ما فى تطور أية مجموعة قومية توجد الحاجة إلى القومية وإنشاء القومية يشمل صقل ماضى المرء ، واختراع التقاليد واستعادة الإقليم الثقافى والجغرافى أو السياسى الذى اغتصبه آخرون . كما تشمل القومية ، فى هذه المرحلة ، إنشاء مؤسسات الدولة وخلق ودعم الهوية ، بالمعنى السياسى ، والمشكلة هى أن القومية يمكن أن تصبح بسهولة شيئاً مُجمداً . وفى حالة دول ما بعد الاستعمار الحالية ، وكثير منها يقع فى العالم الثالث ، يمكن أن تصبح القومية العذر لعديد من الأشياء : إلغاء الحريات الشخصية ، ودولة الحزب الواحد ، وديكتاتورية الجيش ، وعبادة الزعيم ، ومختلف أشكال كراهية الأجانب المتطرفة .

وقد قال « فرانتز فانون Frantz Fanon ذات مرة إن الشىء الهام فيما يتعلق بقومية شعب مضطهد هو أنه ما إن يحقّق أهدافه حتى يكون عليه أن يطوّر وعياً اجتماعياً يختلف تماماً عن الوعى القومى . وهذا التحوّل صعب للغاية ، ولا توجد أمثلة فعلية كثيرة له .

وفى حالة الفلسطينيين يقول إدوار سعيد : (من الصعب تفادى ذلك الاعتذار الذى يشعر كثير منا أننا يجب أن نقدمه عن قوميتنا،وذلك لأنّها ربما كانت آخر وأعقد قوميّة لم تتحقق للقرن العشرين وهى شىء لا يملك الفلسطينيون أن يتنازلوا عنه . ومع ذلك أعتقد أنه من المهم ، فى ضوء هذا الإطار شديد الصعوبة ، أن أحاول أن أكون انتقادياً وأن لا أنسى أن الوعى الانتقادى هو فى بعض الأوقات أهمّ من التضامن ويضيف « إدوار سعيد » (وباستثناء حالات شعوب ، مثل الفلسطينيين وسود جنوب أفريقيا ، والبورتو ريكيين أو الأكراد . فالقومية

إجمالاً هى قوة سالبة لأنها تغذّى سياسات الحرب وعقدة الأجنبى ويؤكد إدوار سعيد أن كثيراً من الكتاب الغربيين الذين عالجوا فكرة القومية من أمثال « إريك هوبسبون » ، سواء كانوا ينتمون إلى اليمين أو اليسار ، كانوا يميلون إلى المبالغة فى مدى الاختلاف بين القومية التى يجدها المرء فى بلدان مثل ألمانيا وفرنسا ، من جانب ، وفى مصر والهند ، على الجانب الآخر . فهم يتحاجون بأن فكرة الأمة فى بلدان ما بعد الاستعمار هى ، فى الواقع مستعارة من الغرب . ويشير إلى خلاصة دراسة « ابن خلدون » عالم الاجتماع العربى الذى عاش فى القرن الرابع عشر والذى يعتبره كثيرون مؤسس علم الاجتماع ، تتناول ما نسميه « القومية والتى سمّاها « العصبية » وهو يناقش كيف بدأت الأسر الحاكمة ، وكيف قامت ببناء المؤسسات ، وكيف جاء الناس من أجزاء المجتمع الريفية إلى المدينة ، وكيف أرسوا مؤسسات القوة ، وكيف اضمحلت تدريجيا هذه المؤسسات والأسر وحلّت محلها أسر جديدة . ويقول « إدوار سعيد » انه من الصعب تماماً أن نميّز بين نظرية « ابن خلدون » عن « العصبية » ، والمفاهيم الغربية الحديثة للقومية .

ويخلص « إدوار سعيد » إلى القول أن الفكرة الإجمالية للهوية القومية ومؤسسات القوى — أو السلطة والديمجرافيا والجغرافيا ، كونيّة تماماً ويمكن أن توجد فى كلّ مكان ، فى عالم ما قبل الاستعمار والاستعمار وما بعد الاستعمار . ومن ثمّ لا نستطيع أن نميّز بين الأمم الغربية وغير الغربية / وبين دول الاستعمار وما بعد الاستعمار.وهناك على أية حال / ميل فى عالم ما بعد الاستعمار — ويرجع ذلك إلى حدّ كبير إلى أن الكثير من ضغوط فى فترة الاستعمار ، أو ما بعد الاستعمار لا تزال موجودة إلى المبالغة فى القومية ولا يصدق هذا على دولة ما بعد الاستعمار فقط ولكنه كان يصدق أيضاً على ألمانيا النازية وهو يصدق اليوم على بلد فى أوروبا الوسطى مثل رومانيا ثم يتطرق المفكر الفلسطينى إلى النموذج الأمريكى . فيقول ... لقد شاهدنا منذ الستينيات فشل أيديولوجية « بوتقة الانصهار » **وكانت هذه الأيديولوجية تقول بإمكان إخضاع خلفيات تاريخية وثقافية وسوشيو اقتصادية لأيديولوجية أوسع أو مزيج اجتماعى تجسده « أمريكا » . وواضح ان هذا المفهوم لم ينجح ، لأن أمريكا ، على نقيض ذلك ، تشجعّ على التنافس . وقد شاهدنا ذلك كما يقول « إدوار سعيد » ،** خلال نضال الحقوق المدنية ، حيث فنّدت الفكرة السائدة عن الدولة مجموعة اضطهدت وهُمشت فأهملت إلى حدّ كبير . وما حدث كان هجوماً على مفهوم أن التاريخ الأسود يمكن أن يغفر وينسى وقد أوحت أيديولوجية بوتقة الانصهار ، بأن السود فى وسعهم أن يلقوا تاريخهم وراء ظهورهم ويصبحوا جزءاً من المجتمع الأوسع.وبطبيعة الحال لم يحدث هذا وكان على السود أن يقاتلوا ليغيّروا القوانين والممارسات الاجتماعية وأطر الإدارك والبنى الأيديولوجية.وقد ادّى نضالهم إلى رفع أصوات مهّمشة أخرى ... النساء والأقليات والمجموعات الثانوية ؛ والرجال اللواطيين،والنساء السحاقيات الذين يناضلون الآن من أجل حقوقهم .

وقد اعتبرت إدارتا « ريجان»و « بوش » ، هذا النشاط بمثابة خطأ كان ، فى جزء منه ، نتيجة محاكم وارين وبيرجر الليبرالية وقد لبّت مطالب عدة خاصة بالحقوق الفردية ،

كما يعتقد هذا النوع من التفكير . ولكن العقد الأخير ، كما يؤكد إدوار سعيد ، شهد تقهقراً كبيراً حيث تحاول القوى اليمينية أن تسترجع هذه الانتصارات الاجتماعية والسياسية المكتسبة . والآن يشن الهجوم على الثقافة التعددية . وبينما الثقافة التعددية ليست بلسماً لجميع مشاكل المجتمع الأمريكي ، فهي كما يراها الكاتب خطوة هامة . وقد شبه « إدوار سعيد » ما يجري حالياً في المجتمعات الأوروبية ، مثل فرنسا وبريطانيا وإيطاليا بما حدث في الولايات المتحدة في مطلع القرن العشرين ، بالرغم من أن هذه الدول لا تساوي بين مواطنيها الأصليين والمهاجرين ، فقال : إن الحقيقة الأساسية للحياة السياسية والاجتماعية اليوم هي أن جميع الدول هي مُهجّنات غير نقية وأن التمسك بفكرة الدولة الهجين أو خالصة العناصر هي المشكلة الاجتماعية والسياسية التي تنتظر الحل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في أعدادنا القادمة

تقرأ لهؤلاء :

الدراسات :

مصطفى صفوان	ابراهيم العريس	حسن حنفي
فاروق عبد القادر	صبري حافظ	ادوار الخراط
مصطفى ناصف	جابر عصفور	وليد منير
رمسيس عوض	محمود العالم	أحمد مرسي

القصائد :

ناصر فرغلي	عبد اللطيف عبد الحليم	محمد هشام
رفعت سلام	محمد عبد الوهاب السعيد	جميل أبو صبيح
عبد العظيم ناجي	وليد منير	فاروق شوشة
علي الصياد	منير فوزي	ممدوح عدوان
مهاب نصر	محمد بدوي	عبد الله السمطي
لطيفة الأزرق	صلاح عواد	محمد أحمد حمد

اسماعيل صبرى

الف ليلة وليلة وإنقاذ الحضارة

حركة ترجمة ونقل التراث الأدبى العربى إلى اللغة الفرنسية حركة نشطة ومتجددة دائما جنباً إلى جنب مع عملية نقل اهم اعمال الادب العربى الحديث إلى القراء الفرنسيين . وهكذا فصدور مختارات من أحدث ترجمة لألف ليلة وليلة ، اكثر الأعمال الادبية العربية إلى جانب القرآن نقلا إلى اللغة الفرنسية ، قد سبق بعدة أشهر صدور أول ترجمة فرنسية لرواية « أولاد حارتنا » لنجيب محفوظ مع تقديم لجاك بيرك عن دار سندباد .

والمختارات التى صدرت لترجمة الف ليلة وليلة هى تمهيد فى الواقع لأضخم ترجمة لهذا العمل باللغة الفرنسية ، الذى توجد له بالفعل عدة ترجمات حديثة فى الأسواق ، والذى من المنتظر أن يصدر قريبا فى مجموعة « لابلياد » الشهيرة المرموقة التى تضم روائع الأدب الفرنسى والعالمى والتى تحظى بمكانة خاصة فى عالم النشر ولدى قراء الفرنسية فى كل مكان . وقد أشرف على إعداد هذه الترجمة الجديدة جمال الدين بن شيخ أستاذ الأدب العربى بجامعة باريس وأندريه ميكيل البرفسور بالكوليج دى فرانس الذى يطرح فى المقدمة التى وضعها لهذه الترجمة رؤية تتسم بالابتكار وتستحق التأمل حول دور « الف ليلة وليلة » فى تاريخ الأدب العربى خاصة والتاريخ العربى الإسلامى وتاريخ الحضارات بصورة عامة .

فالف ليلة وليلة رغم انها من أشهر الأعمال الأدبية فى تاريخ الإنسانية فإن الغموض يحيط بها ويغلفها من كل جانب ؛ ففضلا عن الصعوبة المتمثلة فى الكم الهائل من الروايات التى تحويها ، والتى قد تصل إلى مائة وستين رواية بعضها قصير وبعضها يمتد لمئات الصفحات ، والذى يفرض مشكلة ما هى « الف ليلة وليلة الأصلية » ؟ فهناك تساؤلات عدة حول المضمون الأدبى لها ، ومكان ظهورها ، فى أية أوساط اجتماعية ، وفى أية دولة وإلى من كانت موجهة ؟ وماذا كان ينتظر منها الجمهور التى وجهت إليه ؟ هل كانت مجرد قصص ترفيهية تدخل فى إطار أدب المتعة ؟ أم أنها كانت تدخل

تحت باب الأدب الملتزم بصورة أو بأخرى ؟

من شبه المؤكد الآن أن النواة الأولى لألف ليلة وليلة تشكلت فى فارس وخضعت لبعض التأثيرات الهندية وانه تم ترجمتها وإضفاء الصيغة الإسلامية عليها اعتباراً من القرن السابع فى العراق أولا ـ فى بغداد عاصمة العالم الإسلامى فى ذلك الحين ـ وفى البصرة ـ حيث تم إدماج شخصيات تاريخية مثل هارون الرشيد فى قصص الف ليلة ، وكذلك مغامرات سندباد ، واعتباراً من القرن الحادى عشر والثانى عشر فى مصر حيث تم إضافة القصص الخيالية التى يلعب فيها السحر دوراً كبيراً كما انه من الثابت ان الف ليلة وليلة أخذت فى مصر صورتها النهائية وتقسيمها النهائى فى الشكل الذى نعرفها به اليوم . غير أنه فضلا عن هذه المكونات الأساسية الثلاث ـ الفارسى والبغدادى والمصرى ـ فقد أدمجت فيها قصص ذات أصول مختلفة مثل الأصول الجاهلية والبيزنطية والتركية المغولية والقصص المستمدة من أحداث الحروب الصليبية ومن العالم القديم لحضارة ما بين النهرين ومن التوارة .

وقد كان انطوان جالان فى عام ١٧٠٤ هو أول من نقل الف ليلة وليلة إلى أوروبا بعد ترجمتها إلى الفرنسية فحققت نجاحاً فوريا وضخما ـ وهو النجاح الذى مازال مستمرا إلى يومنا هذا وتشهد عليه الترجمات والطبعات المتوالية ـ كما الهمت الخلق الأدبى والفنى فى مختلف ميادينه إلى يومنا هذا .

أما أشهر النسخ الأصلية لألف ليلة التى اعتمد عليها فى الترجمة فهى نسخة كادكنا ونسخة برسلاو ونسخة بولاق التى تحولت شيئا فشيئا . لتصبح النسخة المرجع لأى ترجمة حديثة لألف ليلة ، غير ان العدد الكبير من النسخ المتوفرة وتفاوت طولها وصعوبة وضع تواريخ محددة لها والصمت الذى مازال يغلف نسخاً مازالت غير مدروسة بصورة نقدية وتقبع فوق أرفف المكتبات العامة والخاصة ، يفرض صعوبة منهجية امام كل من يحاول أن يضع ترجمة حديثة لهذا العمل الأدبى الضخم . فما هى ألف ليلة « الحقيقية » ؟ هل هى النواة الأصلية الفارسية ، أم الجزء الذى خرج إلى حيز الوجود فى بغداد ؟ أم انها ـ أى الف ليلة وليلة الحقيقية ـ تشمل كذلك القصص التى اضيفت فى مصر نظرا للدور الضخم الذى لعبته مصر فى وضع الصورة النهائية لألف ليلة ؟

عدد من الترجمات الحديثة ـ تضع نصب اعينها ترجمة النصوص الأصلية اى أقدم النصوص التى لا تحتوى على كثير من القصص التى تحتويها نسخة بولاق التى لا تحتوى بدورها قصة علاء الدين وقصة على بابا التى تعتبر لدى الأوروبيين أشهر قصص الف ليلة وليلة .

ويرى جمال الدين بن شيخ وأندريه ميكيل أنه نظرا لأن الف ليلة وليلة تنتمى إلى الأدب العالمى فإن أى ترجمة يجب أن تسعى لأن تكون فى أكثر صورها ثراء واكتمالا أى اتباع نسخة بولاق فى الجزء الأكبر من الف ليلة واتباع النسخ الأخرى للأجزاء التى لا تتوفر فى نسخة بولاق ، إذ أن المتعة لدى المترجمين فى هذا العمل هى متعة التنوع من قصص السحر والقصص الخيالية إلى الملاحم والروايات التى كتبت لذاتها ثم ادمجت فى الف ليلة بعد ذلك والتى تنصب أساسا على المغامرات العاطفية حتى قصص الفطنة والفكاهة والحيلة والدهاء والتى تمثل طبقات الصيادين والبحارة والتجار، وكذلك القصص الوعظية والتى تصور الحكم والامثال الشعبية ، وهذه الانواع والأشكال الأدبية المختلفة تتداخل فيما بينها فى كثير من الأحيان . ولهذا فإن مبدأ متعة القراءة بتحقيق اكبر قدر من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتعة للقارىء هو الذى يحكم منهم المترجمين فى عملهما .

ويشدد اندريه ميكيل على أهمية المتعة كخيط يربط كافة أجزاء ألف ليلة وليلة ، كإنجاز هام وأساسيّ للحضارة العربية الإسلامية فى عصور ازدهارها ، فالمتعة من خلال الثقافة والأدب هى أرقى ما يمكن أن تطمح « حضارة » إلى تحقيقه وهو ما يبقى منها بعد أفولها .

غير اندريه ميكيل يذهب فى تساؤلاته إلى أبعد من ذلك وهو فى دراسته وفروضه الأدبية يسعى لحل معضلة أو نقطة مبهمة على طريقة القصص والروايات البوليسية فيبدأ فى جمع الأدلة وينتقل منها بصورة منطقية ومثيرة حتى يصل إلى نتائج مبتكرة وجريئة للإجابة على الأسئلة التى يطرحها .

فهو يتساءل أولا عمن طرأت له الفكرة الرائعة المتمثلة فى تقسيم ألف ليلة وليلة إلى ليال كل منها يحوى قصة أو جانبا من قصة ، فالليل هو عالم الحلم والقص والحب ، هو الحياة ، فى حين أن الفجر يهدد بالموت الملكة شهرزاد - وهذا يذكر إلى حد بعيد بأسطورة ترستان وايزولد التى وضعها فاجنر فى صورة موسيقية فى الأوبرا الشهيرة التى تحمل نفس الاسم والتى تعد إحدى قمم الرومانسية الألمانية - وهكذا فإن شهرزاد عليها أن تتوقف عند نقطة من روايتها بحيث تجعل الملك يرغب فى المزيد ، فلا يجب أن تروى ، أقل من اللازم أو أكثر من اللازم ، كل ذلك أثناء الليل مساحة الحب والنوم . والانتصار النهائى لشهرزاد هو تكريس مكانتها كأم وكزوجة وليس « كمرتزقة للمتعة » . ويتساءل ميكيل أيضا عن رقم ألف وواحد ويرى أنه حسب التقاليد التركية فهذا الرقم يشير إلى اللانهاية والتجدد الدائم ، فبعد ألف ليلة مفعمة بالأشواق والإبداع الفنى والقلق تأتى الليلة الأولى بعد الألف كقبلة يطبعها المؤلف المجهول على مر العصور على جبين بطلته ، مثل الزهرة المتميزة التى بدونها لا تكتمل باقة الزهور .

ويمضى ميكيل فى تساؤلاته ليطرح علامة استفهام حول الجمهور الذى وجهت إليه ألف ليلة وليلة ، هل هو جمهور الشعب الذى يتجمع حول الراوى أم النخبة التى تعيش فى القصور أم قصر الخليفة نفسه ؟ وقد يقول البعض إن نوع القصة هو الذى يحدد جمهورها ، فالقصص الشعبية موجهة للشعب ، وقصص الملوك للملوك ، غير أن الأوساط الشعبية عادة ما تجذبها قصص القصور فرضين يسعى الملوك لمعرفة حياة البسطاء .
والراوى الذى ينسج قصص ألف ليلة وليلة يتقمص عشرات الشخصيات حتى يصعب أن تحدد لمن توجه هذه القصص التى تتشابك فى داخلها الأشكال الأدبية ، فهو تارة واعظ ومسرحى وتراجيدى وتارة أخرى الكوميدى أو الشاعر أو مؤلف النوادر أو الفيلسوف ..

وفكرة الرواى فى حد ذاتها تشير إلى تقاليد الأدب الشفهى الذى يفتقر فى كثير من الاحيان إلى بناء الأدب المكتوب والذى يتأثر باللهجات المحلية المختلفة ويشارف فى كثير من الاحيان الأدب المكشوف وهو ما تشهد عليه بعض نسخ ألف ليلة وليلة القديمة ، إلى جانب القصص المكتوبة بلغة راقية خالية من الأخطاء بل ومطعمة بالشعر - خاتم الأدب الحقيقى .. الذى يعطى الأدب المكتوب مكانة الأدب الذى يستحق أن يحفظ وينقل وينسخ .

وهنا تبرز فكرة ميكيل الجديدة لتبرر سبب حمى التسجيل وإدماج عشرات القصص فى صلب ألف ليلة وليلة رغم افتقارها فى كثير من الأحيان إلى ما يؤهلها لأن تحظى بمكانة « الأدب الحقيقى وفقا للمعايير السائدة ، والسبب حسب ميكيل يكمن فى أنه مع

دخول الأتراك بقوة فى التاريخ العربى الإسلامى منذ القرن التاسع الميلادى ثم غزو المغول الذين دمروا بغداد والخلافة العباسية ، فإن الحضارة الإسلامية العربية بدأت تدخل مرحلة أفول مستمرة ويرجع ميكيل أن الشعور السائد فى ذلك الحين لدى المثقفين والنخبة العربية هو أن الحضارة الإسلامية العربية الأولى سائرة إلى زوال محتم ، فابن خلدون كان يكتب فى ذلك الحين عن ظاهرة ازدهار الحضارات ثم موتها شأنها شأن البشر ، وهذا الشعور « باقتراب النهاية » هو الذى يمكن أن يفسر - وفقا لنظرية ميكيل - حمى التسجيل والنسخ لكل ما أبدعته القريحة العربية ، وهى فترة شهدت تكاثر الكتب الموسوعية والسير الذاتية بصورة قلما شهد لها التاريخ مثيلا ، فالسيوطى على سبيل المثال كتب خلال أربعين عاما خمسمائة مؤلف . وقد لعبت مصر دوراً رائداً وهاماً فى حمى إنقاذ كنوز الحضارة الإسلامية ولا سيما بالنسبة لألف ليلة وليلة حيث تم تجميع كل ما كتب عنها وتقسيمه إلى ليال وتم دون إبطاء إدماج أكبر عدد من القصص والروايات التى كتبت لذاتها أو تلك التى كانت قد كتبت فى عصر مضى وأصبحت تشكل جزءاً من ألف ليلة فضلا عن كل القصص التى كانت تنتقل عن طريق الرواة والتى لم يقدر لها أن تنسخ حتى ذلك العهد كما لو كانت مصر فى الفترة من القرن الحادى عشر حتى القرن السابع عشر ترغب فى تسجيل كل شىء حتى ما كان ينظر إليه فى الماضى على أنه لا يستحق النسخ وجندت كل الطاقات لخدمة هذا الحلم الكبير فى إنقاذ عمل بأكمله وإضفاء صيغة الشرعية الأدبية عليه بتحويله إلى عمل مكتوب وبالتالى إلى عمل أدبى لكى تتذكر الأجيال القادمة جانبا هاما من جوانب إيناع الحضارة العربية الإسلامية ، أى ثقافتها وآدابها وفنونها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى أعدادنا القادمة

تقرأ لهؤلاء :

القصة :

- عبد الحكيم قاسم
- يوسف الشارونى
- سامى الكيلانى
- جمال مقار
- محمد حافظ رجب
- أحمد الشيخ
- بدر نشأت
- سعيد الكفراوى
- عبد الوهاب الأسوانى
- نعيم عطية
- خالد منتصر
- أحمد عمر شاهين
- سليمان فياض
- بهيجة حسين
- منى حلمى
- طه وادى
- خالد منتصر
- محسن خضر
- نهاد صليحة
- عاطف فتحى
- فخرى لبيب

أحمد على مرسى

رفائيل ألبرتى يعود إلى أسبانيا
ورواية جديدة .. للطاهر بن جلون

الشاعر الكبير رفائيل البرتى يعود إلى اسبانيا بعد تكريمه فى تشيلى والأرجنتين

انتهى الشاعر « **رفائيل البرتي** » من الجولة الطويلة التى حملته إلى كل من كوبا والأرجنتين وتشيلى على مدى حوالى ثلاثة أسابيع ، كان خلالها موضع تكريم رسمى وشعبى فى هذه البلدان الثلاثة . ففى كوبا مُنحت له درجة الدكتوراة الفخرية ، وتسلم وساماً من الرئيس الكوبى « **فيدل كاسترو** » .

وفى عاصمة الأرجنتين ، بوينوس أيريس ، أقيم له تكريم حافل فى المسرح الوطنى « ثيربانتيس » ، حيث اكتظ المسرح بالحضور مما اضطر المسئولين لوضع شاشات تليفزيونية كبيرة فى الشارع ، ليتمكن الآخرون من متابعة وقائع الحفل . كما اشترك فى المظاهرة الأسبوعية التى تنظمها « أمهات مايو » ، فى قلب العاصمة الأرجنتينية ، للمطالبة بكشف الحقائق عن أبنائهن الذين اختفوا أثناء الديكتاتورية هناك . هذا إلى جانب قيامه بزيارة المناطق التى عاش فيها بالأرجنتين ، طوال ما يقرب من ٢٧ سنة من المنفى .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الشاعر عاش طوال ٣٩ سنة فى المنفى ، تتوزع بين الأرجنتين ، وإيطاليا ، وباريس ، فى الفترة من عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٧٧ . وفى الأرجنتين كتب ما يقرب من أربعين كتاباً .

ويعتبر « **رفائيل البرتى** » آخر من بقى على قيد الحياة من شعراء « جيل الـ ٢٧ » ، الذى يشبه إلى حد كبير جيل الخمسينيات فى الشعر العربى المعاصر . ولد فى عام ١٩٠٢ ببلدة بويرتو دى سانتا ماريا بإقليم الأندلس . وهو من الشعراء الأسبان القلائل الذين عبروا عن إعجابهم وتأثرهم بالشعر العربى الأندلسى .

نشرت صحيفة « اب ث » فى

صفحاتها الأدبية عرضاً لكتاب «حرودة Harruda» للقاص المغربي «الطاهر بن جلون» الذى يعيش فى باريس، والكتاب تُرجم مؤخراً إلى الأسبانية. وقدم عرض الكتاب الناقد الأدبى بالصحيفة بقوله: إن «حرودة» عنوان أحد أعمال الكاتب «طاهر بن جلون» التى تشى بارتباطه الوثيق بوطنه، إن حرودة شخصية أسطورية ترتبط بمدينتى فاس وطنجة.

إثر نشر «يوم صمت فى طنجة» يعود مؤلف «الليلة المقدسة» الحائز على جائزة جونكور الفرنسية لعام ١٩٨٧، فى أقل من عام إلى القارىء الأسبانى بكتاب له ألفه فى ١٩٧٣ - يكشف عن انتفاضات المغرب فى القرن العشرين.

ويدور كتاب «يوم صمت فى طنجة» حول «غروب» حياة شيخ وحيد .... والتغييرات الحديثة التى تهز كيان المغرب فى جميع المجالات، والتى تبدو كخلفية لمقتطفات من ذكريات التاجر الكهل.

أما فى «حرودة» فذكريات الطفولة والشباب التى يرويها الكاتب نفسه فى هاتين المدينتين، تكشف النقاب عن القهر الروحى والمادى الذى يعانى منه الإنسان المغربى، وفى الوقت ذاته تكشف أيضا عن معاناته إزاء رؤيتين مسيطرتين ومتناقضتين: فمن جانب التقدم الغربى المبتذل التافه، وما ينجم عنه من تجريد للبشر من صفات الإنسانية، ومن جانب آخر التقاليد الإسلامية.

و«حرودة» شخصية خيالية، صوت نسائى يدعو إلى الثورة على القيم الموضوعة، حيث تكشف عن أجزاء من جسمها للأطفال فى الضواحى، مقابل حبات برتقال، أو قطعة خبز بالسكر. تبدأ القصة بوصف هذا الكائن الغريب عبر ذكرياته، ويسردها الكاتب بأسلوب فنى من خلال سنوات الطفولة .. عملية الختان .. تعليم القرآن على يد المعلم الفقيه .. ثم المدرسة الفرنسية، بينما تعيش المغرب تحت وطأة الحرب العالمية، ثم: الصراع ضد الاستعمار .. الاستقلال .. وتذمر الشعب ..

يرى «بن جلون» أنه من المستحيل محو الماضى، ومن خلال ذكريات الطفولة ينتقل بنا الكاتب من الخيال إلى الواقع الحى. إن الشخصيات الأسطورية والخيالية فى القصة، مثل حرودة وهرقل، ومولاى إدريس، وكذلك الزعيم الريفى عبد الكريم، تختلط فى الرواية لتشقى وتتألم، كشخصيات واقعية لتبكى ما فُقِد ولا أملَ فى استرداده. تلك الرموز الأسطورية تستخدم فى الرواية كدعامة أساسية وتهدف، إلى الفصل بين الواقع والخيال، بين ذكريات الماضى وأحلام المستقبل.

إن قصة بن جلون تنم عن مقدرة الكاتب الفائقة على الخلق الأدبى، ونلمسها من خلال معالجة متقنة للصور الأسطورية والتاريخية والخيالية الصرفة والوهمية والتى يحلق بها عبر ذكرياته فى مدينتى فاس وطنجة.

ومن خلال ذكريات الكاتب فى مدينة فاس، يحدثنا عن اكتشافه لأسرار جسده، وكشفه لهويته.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

فـريـدة مـرعى

« مستقبل الأمة العربية »
فى مهرجان « أصيلة » الرابع عشر

إذا كان يحق لأوروبا ، أن تفخر بمدينة « كان » ، كملتقى لأهل الفن السابع ، ويحق لأمريكا أن تتباهى بمدينتها الشهيرة « هوليوود » ، فإنه أيضا ، وبلا أدنى شك يحق للدول العربية والإفريقية أن تفخر بـ « أصيلة » ، للإبداع والتواصل الثقافى .

و« أصيلة » ، واسمها الأصلى « زيليل » ، مدينة عريقة ، تمتد جذورها إلى العصر الفينيقى . ثم الرومانى . وهى تقع فى شمال غربى المغرب ، على المحيط الأطلسى مباشرة . وتشتهر بأسوارها العالية ، وأزقتها الضيقة ، ومنازلها البيضاء الناصعة ، ونوافذها ذات الحديد المشغول على الطراز الأسبانى ، وعدد سكانها الذى لا يزيد على سبعة وعشرين ألف نسمة .

وتتميز « أصيلة » بأنها مدينة عربية افريقية إسلامية تقع على مقربة أميال معدودة من أوروبا . ولذلك فالزائر لمهرجان « أصيلة » الثقافى ، لأول مرة ، لابد أن يلفت نظره ذلك الدور الهام الذى تستطيع أن تلعبه أصيلة فى إقامة جسور التواصل الثقافى والحضارى والإبداعى ، بين الدول العربية والإفريقية والإسلامية من ناحية ، والأوربية من ناحية أخرى .

وقد كانت الفنون التشكيلية أهم نشاط فى مهرجان « أصيلة » منذ البداية ، ثم تطور ليوتد إلى بقية الفنون ، مثل الموسيقى والأغنية والمسرح والفنون الشعبية وفن ركوب الخيل . وقد دعا المهرجان فرقة الفنون الشعبية الصينية ، وفرقة « كوينبرا » من البرتغال ، وفرقة الفنون الشعبية الأطلسية المغربية ، وأقام السهرات الموسيقية لعدة فرق ، ودعا العازف الفنان السورى الدكتور « سعد الله أغا القلعة » ، والفنان الشاب الموهوب « أحمد السنباطى » ، الذى قدم الأغنية

الراقية ، المعتمدة على القصيدة العربيه ، وعلى الألحان الشرقية الصميمة ، فغنى من ألحانه قصائد للشاعر « أحمد شوقى » ولشعراء آخرين . كما اهتم المهرجان بتقديم السهرات المسرحية . وكان من المقرر تقديم مسرحية الوافد لـ « ميخائيل رومان » تمثيل الفنانين المصريين « كرم مطاوع » و« سهير المرشدى » وكان ينوى المهرجان تكريمهما هذا العام ، ولكنهما اعتذرا فى آخر لحظة . وينوى المهرجان فى موسمه الخامس عشر العام القادم ، تكريم الفنانة المسرحية والسينمائية القديرة « أمينة رزق » ، فى محاولة لإرساء قواعد ثابتة ، لتكريم كل من يستحق التكريم من الفنانين ، فى العالم العربى فى كل عام .

أما على مستوى التواصل الثقافى العربى الإفريقى ، فقد أقام المنتدى الثقافى العربى الافريقى (منتدى أصيلة) احتفالا يوم ١٠ اغسطس ، لتوزيع جائزة « تشيكايا اوتامسى » للشعر الإفريقى ، تكريما للشاعر الكونغولى الراحل ، والذى كان عضوا مؤسسا لمنتدى « أصيلة » . وقد قرر مجلس بلدية « أصيلة » إطلاق اسمه على المقهى الذى كان الشاعر يتناول فيه الشاى ، طيلة أيام المهرجان ، كل عام . وقد فاز بالجائزة هذا العام الشاعر « رينى دييبستر » من « هايتى » .

وعلى مستوى التواصل الثقافى العربى الأوروبى اهتمّت « جامعة ابن عباد » الصيفية ، فى دورتها السابعة ، بإقامة ندوة من « ١٦ ـ ١٨ أغسطس) بعنوان : « الأندلس ٢٠٠٠ » وتعنى اساسا بطرق التواصل بين العالمين العربى والأوروبى . وقد نظمت هذه الندوة بالتعاون مع جريدة « الحياة » التى تصدر فى لندن ، واشترك فيها أساتذة جامعيون ، وباحثون ، وفنانون ، وكتاب ، مع جميع أنحاء العالم .

وإذا كان المغرب يهتم بالتواصل الثقافى ، مع بلاد العالم الثالث على وجه العموم ، فهو يهتم بأمريكا اللاتينية على وجه الخصوص . ففى مهرجان « أصيلة » عام ١٩٨٩ ، كانت هناك ندوة عن إسهام الثقافة العربية فى ثقافات أمريكا اللاتينية . وهذا العام كانت الندوة التى أقامتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيضا « جامعة المعتمد بن عباد » عن « التجانس الثقافى : نموذج البرازيل » (من ٧ ـ ٩ أغسطس) والتى رأسها « جورج أمادو » الروائى البرازيلى المعروف ، والذى يعتبر أدبه خير نموذج لتجانس الثقافات المختلفة ، داخل البرازيل ، وانصهارها ، وتوحدها فى ثقافة وطنية واحدة .*

أما الندوة التى أثارت الكثير من الجدل ، واستحوذت على اهتمام المشاركين والمستمعين على السواء والتى امتدت على مدى ثلاثة أيام من ٤ ـ ٦ أغسطس ، ورأسها الأستاذ « لطفى الخولى » ، فهى الندوة التى بحثت فى « مستقبل الأمة العربية » .

الدكتور محمد جابر الأنصارى من البحرين ، يرى أن الفكر العربى يعكس واقع الأمة العربية الذى يفتقد أسسا ثابتة متواصلة إن الذى يحدث هو عملية هدم وإلغاء ما سبق ، والبدء دائما من نقطة الصفر . وعلى ذلك فالفكر العربى عليه أن يتسلح ببعض المطالب الملحة ، وأولها مطلب الحقيقة المؤكدة الصلبة ، سواء كانت حلوة أم مرة . فالفكر الذى لا يتأسس على الحقائق المثبتة عقليا وعلميا ، لا يمكن أن يصمد لأى اختبار ، إذ لا فكر بدون حقيقة .

وثانى هذه المطالب هو تشخيص الخصوصية العربية فى ماضيها وحاضرها . والمقصود بالخصوصية هو خصوصية التكوينات الاجتماعية والجغرافية والثقافية ، التى تفاعلت بشكل خاص فى المنطقة العربية ، كما لم تتفاعل فى غيرها .

من المؤشرات الإيجابية ظهور بعض المفكرين العرب ذوى النزعة الاجتماعية التاريخية ، المستقلة عن المنهجيات الأيديولوجية الأخرى ، الذين بدءوا يتلمسون هذه الخصوصيات ، ويؤسسون « مدرسة الخلدونية الجديدة » ، التى نطمح أن تتجاوز « ابن خلدون » ذاته بالانتقال إلى توصيف طرق العلاج والتغيير الاجتماعى ، وعدم التوقف عند تشخيص الواقع وتوصيفه كما هو .

أما المطلب الثالث فهو استيعاب حقيقة أن الفكر العربى فكر لأمة ، تحمل رسالة دينية سماوية موحىً بها ، أى أنه فكر عقلى إنسانى ،

وعلى ذلك فلا داعى أن يتوهم بعض المفكرين أنهم الناطقون الوحيدون باسم الحقيقة الدينية المطلقة ، وأن غيرهم ممن هم على غير اجتهادهم ، ومذهبهم ، عارون منها .

أما الشاعر « محمد القيسى » من فلسطين فإنه قدم ورقة تفوح بشاعرية حزينة ومريرة . تحدث الشاعر الفلسطينى عن اغتراب الفكر العربى ، وعن أزمته المتمثلة فى تناقضه . فهو يتراوح بين نموذج الماضى ونموذج المستقبل .

ويقدم الكاتب ثلاثة نماذج من الكتابة لمفكرين عرب من الأردن ، وهى تتصدى لأزمة الخليج ليعبر عن مدى تخبّط الفكر العربى وتناقضاته . والأدهى من ذلك ، هو أن كل الكوارث التى حدثت ، ومازالت تحدث لم تسبب أىّ هزة ، أو تبرق غضبا ، وحمية فى الصدر العربى ،

ماذا يفعل الكاتب والكاهن هذه الأيام .
أمام غموض الرؤيا !
هل يسرد التاريخ ويقلق الماضى فى قبره ؟

أما الكاتبة والشاعرة الأردنية « زليخة أبو ريشة » فهى تطرح رؤية نسائية لموضوع الندوة جذور الفكر العربى المعاصر ، وأى دور له غدا ،

فالمرأة عليها أيضا مهمة التصدى للتخلف فى الذهنيات العربية ، التى ينبثق عنها واقع متخلف بالضرورة ، تكون المرأة هى أول ضحاياه . وأول مشاكل المرأة هى القراءة المختلفة للنصوص الدينية ، لذلك فعلى الكتاب والكاتبات تقديم قراءة جديدة ، ترفض التحجير للتفسير ، وفرض الحماية على الإسلام ، من جهات تعتقد أنها ذات الحق الأوحد والأخير فى تفسير القرآن والحديث .

وعلى الصعيد الآخر ، تورد الكاتبة نماذج أخرى من التيار الإسلامى المستنير ، الذى قرأ الإسلام وتاريخه قراءة منفتحة ، باعتبار النص نصا مفتوحا . لتعدد التأويلات والإشارات . تأويلات تناسب العصر والطبيعة البشرية . ويُجمع هؤلاء الكتاب على أن هناك إسلاما أصيلا ، وإسلاما دخيلا ، تسللت إليه الكثير من الاسرائيليات ، والمأثورات الرجعية الباطلة . ووضع المرأة فى الإسلام الأصيل ، هو كما يراه جمال الدين الأفغانى « المرأة فى تكوينها العقلى تساوى الرجل ، فليس للرجل رأس ، وللمرأة نصف رأس ، ولا يأتى الفرق إلا من تقييد المرأة فى البيت . ثم تورد الكاتبة بعض النماذج الأخرى الليبرالية والماركسية التى تناقش وضع المرأة المتدهور ، وترجعه لأسباب اجتماعية واقتصادية وثقافية . وتتحدث هذه النماذج عن هيمنة البنية الأبوية فى المجتمع العربى المعاصر ، وعن الطريق إلى استئصالها استئصالا جذريا ، واستبدالها بنظام الحداثة .

أما المفكر المغربى الدكتور « محمد عزيز الحبابى » فيرى ، أنه قبل الحديث عن المستقبل ، لابد أن نحلل الحاضر . فالمثقفون العرب ينقسمون إلى ثلاثة اقسام : قسم مصاب باجترار الماضى (مرض الماضوية) ، وقسم مبتلى بتقليد أعمى للغرب ، فالغرب هو المرجع الأول والأخير ، والثالث يعانى من الازدواجية فى أعمق تناقضها ، فهو متأرجح بين الماضى الذى يقدسه وبين الغرب الذى يعتبره النموذج . الفكر العربى الحالى يعانى التخلف ولا يسهم فى بناء المستقبل الذى هو واجبه الحتمى والملّح . لذلك فمهمتنا الأولى هى القيام بنقد ذاتى عميق وشامل . ومجابهة المصير المترقب بوعى وإيمان .

إن المفكر همّه الأول هو تغيير الأوضاع . كل تحركاته تستجيب لمعايير إصلاحية ، فهل حددنا تلك المعايير ؟ فى كل مكان أصوات تطالب بحقوق الإنسان . أى إنسان ؟ إن أبسط حقوق الإنسان فى الإعلام والتثقف غير مصانة . وحيث أنه لا مساواة بين من يُعلّم فيتعلم ، ومن تهمله أدوات الإعلام ، ستبقى المسيرة مظلمة ، وظالمة . إن الغرب يناقش المستقبل منذ الحرب العالمية الثانية ، أما العرب فيظلون يدورون حول مواضيع معادة ومكررة ، مثل الأصالة والمعاصرة ، الشعر العمودى والحديث .. الخ . لذلك فالقافلة تسير بدون العرب ، والتاريخ لايُصنع فى محيطهم .

أما الدكتور « سعد الدين إبراهيم » المفكر المصرى ، فإنه يعتقد أيضا كما اعتقد الدكتور الحبابى أن أهم واجبات المفكر العربى فى هذه المرحلة ، هو النقد الذاتى الشامل والعميق . وهو بحكم التزامه وانتمائه إلى التيار القومى العربى الوحدوى ، فإنه يوجه هذا النقد إلى هذا التيار ، وخصوصا أن الهزائم التى منيت بها الأمة العربية كانت أكثر من الانتصارات . ومع مرور السنين تكوّن أيضا عند العرب الكثير من الأوهام أو الأحلام التى ضيعت منا الطريق . ويحدد الدكتور « سعد

الدين إبراهيم » هذه الأوهام فى سبعة .

أولها : وهم تطابق المصالح العربية ، والاعتقاد بإن مجرد الشعور بالانتماء لأمة واحدة يعنى أننا متماثلون متشابهون ، كأقطار ، وشعوب . إن مجرد الاشتراك فى التاريخ والثقافة والآمال لا يعنى التطابق الكامل فى هذا التاريخ ، وهذه الثقافة وتلك الآمال والمصالح .

ثانيها : وهم الاعتقاد بأن الانتماء إلى أمة عربية واحدة هو بطاقة شرفية لا يترتب عليها أى مسئوليات . فالقطر العربى لا يستطيع أن يمضى فى طريقه ، دون اهتمام بما يحدث فى اقطار عربية أخرى . وهو لا يستطيع ان يحافظ على أمنه واستقلاله ، أو يحقق تنمية حقيقية بمعزل عن جيرانه . كما انه لم يعد مقبولا أن يحتوى أى إقليم جغرافى على أقطار شديدة الغنى ، وأقطار شديدة الفقر ، بينما أبناء هذا الإقليم ينشئون على الاعتقاد بأنهم ينتمون لنفس الأمة الواحدة .

ثالثها : وهم الاعتقاد بأن الأخطار على امن اقطار الأمة تأتى فقط من مصادر غير عربية ولذلك بنيت نظريات الأمن العربى على أساس أن دول الجوار غير العربية هى التى يمكن أن تهدد الأمن العربى . وكذلك يتفرع من هذا الوهم الاعتقاد بأن الممارسات الوحشية والبربرية لا يمكن أن تصدر من نظام أو أبناء أى قطر عربى ، حيال أبناء قطر عربى آخر .

رابعها : وهم الاعتقاد بأن بعض المطالب القومية أهم من بعضها الآخر . وبذلك كانت النظم العربية على استعداد دائم لتضحية بالديمقراطية ، وحقوق الإنسان ، فى سبيل المطالب القومية الأخرى .

ARCHIVE

خامسها : وهم الاعتقاد بأن أى نظام أو شعب عربى ، يفضل أن يذبح بأيد عربية ، عن الاستعانة بالأجنبى ، لإنقاذه من الذبح .

سادسها : وهم الاعتقاد بأن كل الحدود القائمة بين الاقطار العربية ، هى حدود مصطنعة رسمها الاستعمار لتمزيق الأمة ، وإبقائها ضعيفة ، ومن تم لا ينبغى الاعتراف بهذه الحدود ، أو احترام السيادة القانونية للدول العربية القائمة فى إطارها .

سابعها : وهم الاعتقاد بأن العرب خارج إطار نواميس التاريخ ، والاجتماع ، والعلاقات الدولية ومن ثم يمكن لنا أن نعبث بهذه النواميس كما يحلو لنا . والشاهد هو ان بعض الأنظمة والحكام العرب يتصرفون فى غيبة أو غيبوبة عن القوانين التى تحكم النظام العالمى المعاصر .

اما المفكر المصرى ، الدكتور « حسن حنفى » فإنه يرى أن للفكر العربى ثلاثة جذور :

الأول : جذر فى الماضى البعيد ، وهو التراث القديم .

والثانى : جذر فى الماضى القريب ، وهو التراث الغربى ، منذ اتصالنا بالغرب الحديث ، منذ اربعة أجيال على الأقل .

والجذر الثالث : هو الواقع العربى المعاصر نفسه ، أى المرحلة التاريخية التى يمر بها المجتمع العربى ، أو التربة التى يتفاعل فيها الجذران .

ولذلك فقد غلبت على الفكر العربى ثلاث تيارات : التيار الإصلاحى ، التيار الليبرالى ، والتيار العلمى .

والظاهرة التى تستلفت الانتباه فى واقع الأمة العربية هى تلك الكبوات المستمرة على كل المستويات ، فنرى ان فجر النهضة العربية قد انتقل من التنوير إلى الأصولية ، وأن تقدم الأجيال يتقهقر إلى الوراء . وأن كل

ما بدأه الآباء لم يحافظ عليه الأبناء . والسبب الرئيسى هو عدم تطابق المنطلقات النظرية ، مع حجم تحديات الواقع . فالواقع العربى المعاصر يعانى من تحديات رئيسية ، مثل قضية احتلال الأرض ، وغياب الحرية والديمقراطية ، وقضية الغنى والفقر ، وقضية الوحدة العربية ، وقضية التخلف والتنمية المستقلة ، وقضية الهوية القومية .

فماذا فعل الفكر العربى المعاصر لكى يواكب هذه التحديات ؟

من الواضح أن مشكلة الفكر العربى الأساسية هى غياب المفاهيم . فهو ، حتى الآن ، لم يحول « الأرض » إلى تصور ذهنى ، أو إلى مقولة عقلية ، أو إلى قيمة ضمن انساق القيم لديه . ونحن بحاجة إلى إبراز « الأرض » كمفهوم ، كما اننا بحاجة إلى إيجاد مفهوم « حرية الفعل » ، حتى نسيطر على مفاهيم سلبية ، مثل مفهوم القضاء والقدر . إن أغنى أغنياء العالم منا ، وافقر فقراء العالم منا ، فأين المفاهيم القادرة على التعامل مع هذا التفاوت الطبقى ، وسوء توزيع الدخل فى العالم العربى ؟

والمشكلة الثانية ، أن هذا الفكر لم يستطع ان يقوم بتجنيد الجماهير، وحشدها والقضاء على سلبيتها ، طرفا فى معارك النهضة والتقدم . الفكر العربى المعاصر مازال إبداعا فكريا من افراد وليس حركة جماهيرية من شعوب . ومنذ انقلاب الثورة العربية ، على نفسها ، وتحولها من داخلها إلى ثورة مضادة ، فإن الجماهير العربية ساكنة لا حراك فيها . ومهما عصف بالعالم العربى من أحداث : ضرب المفاعل النووى العراقى . غزو بيروت الانتفاضة ، حرق المسجد الأقصى ، الهجرات السوفيتية من أجل خلق إسرائيل الكبرى ، فإن الجماهير العربية أدارت ظهورها لممارسات الشارع . هل هناك تحول جذرى فى المواطن العربى ؟ هل لغياب الزعامة ؟ هل انتهى عصر بأكمله ؟ هل الوطن العربى فى حالة مخاض بعد الآثار المدمرة لحرب الخليج ؟

أما الكاتب المصرى لطفى الخولى ، فقد اضطر إلى التخلى عن كرسيه كرئيس للندوة لكى يلقى بحثه كأحد المشاركين . وقد تحدث الكاتب عن جذور الفكر العربى وفق رؤية تاريخية ، تتناول فى أربع نقاط تجربة الحضارة العربية الاسلامية فى فترات ازدهارها . ميراث البداوة واستمرار الصراع بين « القبلية » والأمة » هيمنة الفكر السلفى واستمرار الصراع بين الماضى والمستقبل . ثم أزمة التيارات الفكرية الحديثة .

وقد اتخذ الإسلام موقفا سلبيا من البداوة ، وأراد أن يوحد القبائل العربية فى أمة واحدة ، ووجه العرب إلى الحياة المدنية . غير أن الثقافة البدوية ظلت تفرض وجودها القوى . وإن نظرة واحدة إلى مناهج حل الخلافات بين العرب المحدثين ، يبين أن المنهج القبلى فى حل الخلاف بالاقتتال ، مازال قائما ، كميراث ثقيل من مرحلة البداوة . هذا الميراث البدوى الذى يرفع القبيلة إلى مستوى الأسطورة هو الذى فتح المجال للحكام العرب الذين يحكمون ، إما على أساس الملكية الوراثية وإما على أساس التفويض الإلهى . وبذلك لم يعد للشعوب رأى فيمن يولى عليهم من الحكام .

وهناك عدة تيارات للفكر السلفى ، فى الفكر العربى ، تتشابه جميعها فى أنها جمدت الجانب العقلانى فى الفكر العربى ، وأخفقت فى تحقيق أى قدر من التحديث ، ولم تكن قادرة على تقديم حلول جذرية لتجاوز أزمة المجتمع العربى .

أما التيارات الفكرية الحديثة فقد

كان لها أيضا أزمات . فالتيار الليبرالى فى منطقتنا العربية خالف مبادئه الأساسية ، فتعاون مع الإقطاع ، وغض النظر عن التكوينات الطائفية ، وتحالف فى معاركه السياسية مع قوى سلفية ترفض اللبرالية .

والتيار القومى ، مع أنه قد وضع قضية إنهاء القهر القومى فى مقدمة شعاراته ، إلا انه يهمل تماما قضية القهر الاجتماعى .

والتيار القومى الاشتراكى لم يستطع ان يكسب قضية التنمية ، أو أن يصفى التبعية ، أو أن يقيم مرتكزات حقيقية للوحدة العربية ، ولم يتمكن من تحرير فلسطين ، أو ردع التوسع الصهيونى ، مع وقوعه فى التناقض بين القول والفعل .

أما التيار الماركسى فقد ربط ، منذ اللحظة الأولى ، بين مهام التحرر الوطنى ، ومهام تحرير الطبقة العاملة والفئات الكادحة الأخرى ، من قهر الطبقات المستغلة . ومن هنا حكم فكرها وحركتها منذ البداية التناقض بين وحدة الأمة ، لتحقيق هدف التحرر من الاستعمار ، والتمييز داخل التكوين الاجتماعى للأمة لصالح طبقة معينة .

الوقوف حدادا وقراءة الفاتحة على رحيل الدكتور يوسف إدريس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والآن ، على المفكر العربى أن يواجه الحقيقة المرة . وهى أنه بعد سنين طويلة من المحاولة والخطأ ، فإن ما حققناه من نتائج لم يكن على قدر المشقة . إننا نواجه خطر تهميش العرب ، بكيفية تعجزهم عن تقديم إسهامهم فى هذا العالم الجديد . الذى بدأ يتشكل .

ورغم أن عدد المشاركين بالأبحاث فى هذه الندوة كان قليلا ، إلا أن عدد المعقبين كان كبيرا ، سواء من المنصة أو من المشاهدين

وانتهت الندوة بأمسية عن « يوسف إدريس » أصر الأستاذ لطفى الخولى على تسميتها أمسية لتكريم ، وليس لتأبين ، يوسف إدريس .

*

والمتابع لمهرجان « أصيلة » لابد أن يلاحظ الآتى :

١ ـــ غياب الفن السينمائى عن المهرجان ، رغم وجود كل أشكال الفن الأخرى ، وقد طالب الوفد المصرى بإيجاد مساحة فى المهرجان للفن

السابع فى الأعوام القادمة وقد وافق السيد رئيس جمعية المحيط على هذا الاقتراح بشرط أن يتعاون معه الجميع .

٢ ـ كثافة الحضور العربى من جميع أقطار الوطن العربى ، مشرقها ومغربها ، بصرف النظر عن تياراتهم الفكرية ، وانتماءاتهم السياسية .

٣ ـ ان كل هذا الجهد يقوم على أكتاف رجل واحد هو السيد « محمد بن عيسى » بصفته رئيسا لجمعية المحيط الثقافية ، والأمين العام للمنتدى الثقافى العربى الأفريقى ، يساعده الفنان التشكيلى محمد المليحى مدير الفنون بوزارة الثقافة .

٤ ـ أن عددا كبيرا من مفكرى ومبدعى المغرب لم يشاركوا فى هذا المهرجان . وهؤلاء المفكرون والمبدعون لهم ثقلهم واحترامهم فى العالم العربى ، فكان من الضرورى معرفة أسباب القطيعة .

وأول هذه الأسباب هو أن كل الجمعيات ، التى تبدو أهلية تتلقى فى الواقع دعما من الحكومة ، ويرأسها رجال الحكومة ، ترفض الحكومة إعطاء أى دعم لاتحاد الكتاب مثلا لأنها جهة مستقلة .

والسبب الثانى : إن نشاط المهرجان نشاط فى ظاهره ، أهلىّ حكومى فى باطنه ، وأعضاء اتحاد الكتاب ، ينتمون إلى صفوف المعارضة ولا يصح أن تتعامل الحكومة مع المعارضة .

والذى يضيع فى الوسط هو المواطن المغربى والعربى ، الذى من حقه أن يتثقف ، ويستمع إلى كل الاتجاهات .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

زياد أبو لبن

النقد والشعر الأردنى في مهرجان « جرش »

ضمن فعاليات مهرجان « جرش » الأردنى اقيمت حلقة نقدية إلى جانب أمسيات الشعر فى عمّان ، وهذه الحلقات جاءت فى جلسات متتالية اشترك فيها عدد من النقاد الأردنيين ، قدموا دراسات نقدية حول الشعر فى الأردن ، وعلاقته بالعالم الخارجى ، واختلفت المواضيع المقدمة فى جدول أعمال المهرجان ، وإن كانت جميعها تصبّ فى منابع الشعر الأردنى .

الورقة الأولى قدّمها الناقد الدكتور « عبد الرحمن ياغى » بعنوان الشاعر الأردنى وشروط الإبداع الفنى » والدكتور ياغى أستاذ فى الجامعة الأردنية وله مؤلفات كثيرة فى النقد ، أهمها : « حياة الأدب الفلسطينى الحديث » ، « دراسات فى شعر الأرض المحتلة » ، « الجهود الروائية من سليم البستانى إلى نجيب محفوظ » ، « مقدمة فى دراسة الأدب الحديث » .

تحدث الدكتور (ياغى) فى دراسته عن قضايا شائكة كثيرة تواجه الشاعر الأردنى فى ميدان الشعر والحركة الشعرية ، ولقد وقع فى (الدوّامة) التى وقع فيها أشقاؤه الشعراء فى الوطن العربى الكبير ؛ حتى إذا خرجوا من تلك الدوّامة فى بعض الأقطار العربية ، شدّ الشاعر الأردنى عزيمته ولحق بهم ، ونفض عن جفونه غشاوة كانت تغطيها .

ولعل أهم القضايا التى تواجه الشاعر الأردنى هى قضية « بنية القصيدة » ، وهذا ما حاول الدكتور « ياغى » طرحه عن طريق تساؤلات حول هذه البنية التى تشكل للشاعر الهاجس الأول فى رؤيته للشكل ، « قصيدة البيت الواحد أم قصيدة التفعيلة » ، « قصيدة العمود الشعرى الموروث » أم قصيدة الفقرات الشعرية التى تعتمد على إيقاع التفعيلة الواحدة ، « قصيدة الأبيات ذات العدد من التفعيلات المتوازنة المعدودة فى الصدر والعجز » ، أم القصيدة ذات الإيقاع المتنامى من الوحدة الصغيرة - التفعيلة - التى تشكل بناء سيمفونياً مترابطاً حسبما

يقتضيه المعمار الفنى دون حرص على التماثل أو التطابق أو الاطراد .

هذا مع العلم أن (التفعيلة) هى تفعيلة الخليل ، والبيت الواحد هو بيت الخليل ، وكلاهما عربى ، وكلاهما نابع من ذوق عصره الذى بزغ فيه ! فحين تكون البنية (بيتية) أو (تفعيلية) فإنها لم تخرج عن دائرة التراث !!

وتُحسم هذه القضية من الشعراء العرب عندما دخل الإبداع الشعرى فى دائرة الحداثة ، وتقبّل الواقع العربى بنية القصيدة ، ويعتبر الدكتور « ياغى » أن دائرة الحداثة ابتدأت من أبى تمام ، ومن ثم أبى العلاء ، على النقيض من الشنفرى ، ومن ثم المتنبى . والشعر فى الأردن لم يكن بعيداً عن دائرة الحداثة ، عندما انتقل من شكل إلى آخر كما انتقل الشعر العربى عبر الزمن .

ثم ينتقل الناقد إلى طرح تساؤلات عدة حول التغريب فى بنية القصيدة : أين هو التغريب ؟ هل التفعيلة عربية أم غربية ؟ وهل العلاقات اللغوية فى القصيدة الحديثة عربية أم غربية ؟ وهل المعجم اللغوى ومفردات اللغة عربية أم غربية ؟ وهل الصور عربية أم غربية ؟ وهل الأدوات المستخدمة فى القصيدة عربية أم غربية ؟ وهل المشاركة فى مجالات الحضارة الحديثة بعد أن تجاوز المشاركون دور النقل ، أو الاقتباس ، أو التقليد ، أمر معيب ؟ .

وبعد هذه التساؤلات يقرر الناقد ، دون الدخول فى جدلية التعريب والتغريب . أن الشاعر الحديث قد أصبح حريصاً على مشاركته الدائمة فى الانتقال بواقعه إلى الامام ، وإلى المستقبل وإلى إحداث تغيّر مع من يحرصون على هذا التغيير ، وإلى امتداد أرحب !

وينتقل الناقد إلى قضية تشغل بال الكثير من الدارسين . هل الشعر عندما يخاطب الجمهور أو الشعب يجب عليه أن يكون واضحاً بسيطاً ؟ .

يقرر الناقد أن هذا المفهوم صحيح ، ولكن بشرط الا يبلغ الوضوح حداً يجعله يطفو على السطح ، ولا يتجاوز قشور الأحداث ، ولا يحاور الأعماق . والجمهور لم يعد يقبل هذا التسطيح من الشعر ، فهو (أى الجمهور) بدأ يدخل دائرة التعقيدات والتركيبات والتشابك والتأزم فى عصره ، وهذا كله يتعارض مع نزعة التبسيط المسطح . فهذا الجمهور أصبح على قدر من (الوعى) لتجاوز شعارات التبسيط والكليشهات الجاهزة ، المطروحة لاستهوائه . وهو قادر على مواجهة تحديات الشعر ، كما هو قادر على مواجهة تحديات عصره ، والناقد يوافق ، محمد دكروب فى طرحه ، حول رفض الجمهور الوضوح التبسيطى ، كما يرفض الغموض غير المبرر (الغموض السطحى) .

ويعود الناقد « ياغى » إلى طرح تساؤلاته حول أسس النقد ومعاييره : هل من الإنصاف أن نزن التشكيلات الحديثة الشعرية بموازين قديمة ، مهما يكن ذاك الميزان دقيقاً ؟ أترانا سنلجأ إلى إيقاع (للنسّب الزمنية) وعددها فى التشكيلات الحديثة ، ومدى ما تحدثه من التنغيم الموسيقى المنسجم فى القصيدة ؟ هل نستطيع ان ننتفع بالنّبْر بدلاً من الكم ؟ هل ننتفع بالمحاولات التى عرض لها الدكتور « شكرى عيّاد » فى طرحه العروض على شكل فن موسيقى (موسيقى الشعر العربى) ؟

ويجيب على تساؤلاته من خلال الطرح النقدى الحديث ، ورؤيته الثاقبة فى الوصول إلى حركة تجديدية ، ووعى الشاعر بهذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحركة فى مدار إبداعه الفنى ، مشاركاً إخوانه الشعراء العرب ، فى مسيرة الشعر المعاصر .

●

الأوراق الأخرى التى قدمت فى الحلقة النقدية كانت نماذج تطبيقية على الشعر الأردنى ، وتناولت هذه الأوراق ثلاثة أعلام من شعراء الأردن : « مصطفى وهبى التل » (عرار) ، « وعبد المنعم الرفاعى » ، « ووليد سيف » .

الورقة الأولى قدّمها الناقد « سليمان الأزرعى » بعنوان « عرار الشاعر المنتمى » ، وأهم مؤلفات الأزرعى : « دراسات فى القصة والرواية الأردنية » . و« الشاعر القتيل تيسير سبول » .

و« عرار » شاعر الأردن الأول ، وهذا هو لقبه . وهو « مصطفى وهبى التل » ، الذى ولد فى (١٨٩٧) ، وتوفى سنة (١٩٤٩) . وله ديوان « عشيات وادى اليابس » .

يناقش الناقد قضية الانتماء فى شعر « عرار » . وهذه القضية لها مرتكزات أربعة ، سار عليها الشاعر آنذاك ، وهى : الخمر ، وموقفه من الدين ورجال الدين ، وموقفه من السلطة ، وعلاقته بالفجر (النُّور) ، هذه المرتكزات تصبح شهادة الانتماء فى حياة عرار ، فهو مرتبط بالخمرة ، عن طريق التمرد والرفض ، ومقاومة السياسة والسياسيين المخطئة بحق بلادهم ، والتصدى لرجال الدين الذين يحاولون احتكار الحقيقة ويحرّمونها على غيرهم . وإزاء هذه الجيوش الزاحفة نحو إنسانية الشاعر ووطنيته وانتمائه ، يميل باتجاه مدينته الفاضلة ، ويأخذ قسطه من اللهو والطرب ، هروباً من وجه تشوّه الحياة من حوله ، ومن هناك يستمر فى شنّ هجماته ، ضد كل أشكال القبح السياسى والاجتماعى ، والنفاق الأيديولوجى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بادر إلى اللذات قبل فوات
وهلم نهملْ ، فالزمانُ مؤاتِ
امَّا الوقار فلا تدع ابداً له
اثراً ، يعرقل ظلُّهُ خُطواتِى
إنِّى اخو طربٍ ، اعيش لانتشى
علّ الزمان يدوخ من نشواتى

الورقة الثانية قدّمها الناقد الدكتور « فواز أحمد طوقان » أستاذ الجامعة الأردنية ، بعنوان : « الصورة الشعرية فى شعر الرفاعى (الشاعر عبد المنعم الرفاعى) » . وأهم مؤلفات الناقد هى : ترجمته إلى الإنجليزية : « مختارات » للشاعر الفلسطينى «محمود درويش» ، « والحركة الشعرية فى الأردن » .

يقدم الناقد توطئة قصيرة لأهم ما تناوله بحثه : « يختلط على متتبع الشعر الفصل ما بين أربعة مصطلحات : الصورة الشعرية ، والمجاز ، والرمز ، والأسطورة وحقيقة الامر ان الظواهر ما بينها تكاد تكون ، فى النظر العام ، حدوداً مفتعلة ، نظراً لتداخلها بعضها ببعض . وأشبه ما تكون بوجوه متنوعة لمكعب واحد ، وهذا ما يؤكده « رينيه ويلك » ، فالصورة الشعرية يمكن إطلاقها على سبيل المجاز . وإذا تكررت وتنوعت اضحت رمزاً ، وقد ينتظم هذا الرمز فى مجموعة رمزية ، اى اسطورة ، وبذا تكتمل الدائرة .

خلال بحثى فى الصورة الشعرية فى شعر دولة المرحوم الأستاذ الشاعر « عبد المنعم الرفاعى » رأيت ان الصورة والمجاز ، فى شعره ، اكثر وروداً واقرب منالا من الرمز الشعرى او الأسطورة ، ولا ضرورة فالشاعر « الرفاعى » كما سنرى لماح قنّاص للصورة فى ادبه .

وقد ذكرت فى إحدى دراساتى عن شاعرنا « الرفاعى » انه

« كلاسيكى » وأنه « خير من نظم الشعر الكلاسيكى فى أخريات القرن العشرين » .

لا يكتم الشاعر « الرفاعى » إعجابه العميق بالتصوير الشعرى ، ولا يخفى رأيه فى أن أساس القصيدة هو فى صورها الشعرية ، وأن ملكة الشاعرية عند فحول الشعراء هى قدرة فهم على التصوير الشعرى . وقد احتفل فى شعره بالصورة احتفالاً كبيراً ، وكان ينطلق من المفهوم النقدى القائل : إن الشعر هو معنى ، وهو صورة ، ولا ينفصلان . وفى نظره أن الشاعر يحلق بالتصوير الوجدانى ، مثلما يحلق بالتصوير الواقعى . والمتفحص فى شعره لا ينكر ذلك البتة ، بل يلحظ احتفاله الشديد بالتصوير الشعرى .

وتتراوح الصورة الشعرية فى فن « عبد المنعم الرفاعى » ما بين الصورة المفردة ، أو التقليدية البسيطة ، كالمجاز والاستعارة ، مروراً بالصورة المتحركة المتوثبة ، وما بين الصورة المعقدة التى تأخذ من المجالات الكونية الكبرى موطناً ومساراً لها ، وقد برع أيّما براعة ، فى تراكيب الصورة ، وتواليها ، وتتابعها ، فى المقطع الشعرى الواحد » .

وأقدّم مقطعا من قصيدة بعنوان « عمّان » :

عمان يا زهرة فى كف غانية
هل تذكرين وقد عشنا هوىً وصِبا
بلحت بأحلامنا النجوى ورددها
واديك وانطلقت خلف البطاح ربى

وفى الورقة الثالثة قدّم الناقد « أحمد المصلح » دراسة تطبيقية فى شعر الدكتور « وليد سيف » « والمصلح » له عدة مؤلفات أهمها : « مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر فى الأردن » ، « وأصوات من النافذة الغربية » .

هذه الدراسة جاءت تطرح قضايا إشكالية فى النموذج الشعرى لدى « وليد سيف » ، وهذه الإشكالية جاءت من التغريبة التى كتبها « سيف » فهى تغريبة الإنسان الفلسطينى ليردنا إلى موروث العقل الجمعى الفلسطينى والعربى من السير والملاحم ، التى تركها لنا المؤلف الشعبى فى سيرة « عنترة » و« الظاهر بيبرس » ، « وسيف بن ذى يزن » و« الزير سالم » و« الهلالية » ، هذا ما يقرره الناقد « أحمد المصلح » فى طرحه الذى يلقى الضوء على قصيدة تغريبة « زيد الياسين » فالشاعر « سيف » يُلبس بطله « زيد الياسين » روح المقاتل الفلسطينى العربى ، الشاعر « الزير سالم أبو ليلى المهلهل » ، الذى هبّ للثأر من قتلة أخيه ومن ملك العرب كليب ، صارخاً بقولته المشهورة : « آه ما أقرب اليوم من غد » أو مراثيه الكبرى :

كليب لا خير فى الدنيا وما فيها
إن انت خليتها فيمن يخليها
ليس مثلى من يخبر الناس عن
آبائهم قتلوا وينسى القتالا

وشخصية « زيد الياسين » الشعبية لها دلالتها الأولية ، ضمن دور الرمز الأسطورى التاريخى الملحمى ، فهى قصيدة ملحمية تكشف عن نفسها بأسلوب رمزى للإنسان الفلسطينى ، الذى يتقاطع تاريخياً وثقافياً وجغرافياً مع الأرض الفلسطينية ، عبر لحظات : الانتصار والانكسار ، الوجود والعدم ، الواقع والحلم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسـالة الى أمـير المـؤمنين (....)

شعر : سليمان منصور

(المخادمة ـ قنا)

نعتـرف .
ونقـر بانك قائدنـا
والامير علينا .. ورائدنـا
ونسجل انك سيدنا
والمهيمن فوق إرادتنا
ونسلم انك ياشيخنا
ما عليك سوى خفقة با لبنـان
وليس لنـا غير انا نلـبى
فنهرع
نركـع
نقبل حـبوا
وندبر عـدوا
وننجز مـا شئت .. قبل الاوان

★

نعـترف .
ونؤكد انك يا ربنـا
صلحب الامر والنـهى .. فى شأننـا
والحفيظ الأمين على عرضنـا
وسراج الأمان على ارضنـا
ولك الحق تحكم فيما لنـا
وتصرف با لقسط احولنـا
فإليك الولاية .. ما دمت فينـا
فإنك القوى
وانت الغنى
فمنك الطعـام ومنك الغذاء
ومنك السـلاح ومنك الدواء
فكيف نسينا وما ينبغى
ثم كيف جرؤنـا لكى نبتغى ؟
غير ماترتضى

★

نعترف .
وندون فى سفر تاريخنـا
اننـا
ما رضينـا سوى ان تكون لنـا
سيدا ابدا
رائدا ابيدا
امس واليوم ثم غدا
ويحق لمثلك ان يتربـع فوق ذلول جماجمنا
يا رسول العدالة فى العالمين
وسيفاً على هامة الظالمين
« ودرعـا » يكف يد الطامعين
« وعاصفة » تسحق الغـاصبين
يا نصر « السلام »
ويا رافع « الحق » و « العـدل »
فى زمن الخانعين
يـا منـار الهداية للغـافلين

★

نعترف
وسنذكر للامم القـادمين - على الدهـر
انك مصلحنـا
ومعلمنـا .. ومؤدبنـا

ومخلصنا من سفاهاتنا
ومهذبنا من حماقاتنا
وجهالاتنا
سنخلد اسمك فوق الميادين
فوق الجسر
وفوق السدود
وفوق صروح معابدنا
ونعلق صورتك المستحبة
فى غرفات منازلنا

يا نبى الزمان .. وحبر الأوان
سنقرا تلمودك المستنير
وتفسيره ، المستقيم الفريد
ونتبع قرانه لانحيد
ونحفظ دستوره لانزيد
فانت المليك ونحن العبيد
فانت المليك ونحن العبيد
فأنت المليك ونحن العبيد

هذه القصيدة التى نشرناها كاملة للشاعر « سليمان منصور » ، هى إحدى ثلاث قصائد أرسل بها الشاعر إلى « إبداع » ، اما الاخريان فعموديتان ، تبدا إحداهما — وهى بعنوان (واصلاحاه) هكذا :

واصلاحاه ، إن القرى تنتظر
حد سيفك ينهى زمان الخور
يسترد من الدهر فى هبة
فجر حطين والفيلق المنتصر
ويعيد الكرامة مرفوعة
فالكرامة فى مهدها تنحدر

ولاشك فى أن الشاعر لا تنقصه معرفة ولا يعوزه إتقان لأدوات الكتابة الشعرية ، غير أن هذا الإتقان ليس سوى الخطوة الأولى الأساسية ، والضرورية ، فى طريق الإبداع الشعرى الطويلة الشاقة ، وقد قطع الشاعر خطوات أخرى على هذه الطريق ، فى قصيدته الحرّة المنشورة هنا ، وهى بلا شك ، أنضج فنيا من القصيدتين العموديتين ، ولم يعد ينقص الشاعر إلا أن يجاهد ليلقى عن كاهله عبء الموروثات الجاهزة فى التراكيب اللغوية وأسلوب الصياغة الشعرية ، التى لا تزال تحيلنا إلى أصولها المستقرة فى الذاكرة فإن فعل الشاعر ذلك ، استطاع أن يقدم لنا نصوصا تحمل شيئا من الخصوصية ، وتصبح أهلا للنشر .

• • •

وصلت إلينا عدة دراسات ومتابعات نعتذر لأصحابها عن عدم نشرها ، لأنها لا تتفق مع سياسة المجلة الخاصة بنشر هذه المواد . من بين هذه الدراسات والمتابعات ، دراسة الصديق « **يوسف إدوار وهيب** » من (المنيا) عن كتاب (المستحيل والقيمة) **لبدر الديب** ؛ ودراسة الصديق « **عبد العزيز عبد ربه** » من الإسكندرية ، عن بنية القصة القصيرة عند **يوسف إدريس** ، وكذلك دراسة الصديق المهندس « **أمين محمود العقاد** » من (الزقازيق) ، عن الإبداع والقيمة ؛ ومتابعة الصديق « **أحمد التهامى قاسم** » من (الغربية) : عن حفل تأبين **عبد الحكيم قاسم** فى (البندرة) .

• • •

من القصائد التى وصلت إلينا ، مجموعة كبيرة من النصوص الشعرية ، التى نرى أنها — على وجه العموم — نصوص جيدة